

# EL CABALLERO Y LA SERPIENTE, ICONOGRAFÍA Y ORIGEN REMO- TOS DE UNA MINIATURA SINGU- LAR DEL «BEATO» DE GIRONA

POR

CARLOS CID PRIEGO

## *Una miniatura singular*

En la catedral de Girona se conserva desde el siglo XI un códice de Beatus del *Comentario al Apocalipsis de San Juan*, originario de tierras leonesas, fechado en 975 y firmado por Emeterius, Senior y Endo o En, pintora. Conocido libro por todos conceptos magnífico, ofrece varias e interesantes particularidades. Una es la miniatura que representa a un guerrero jinete que ataca a una serpiente. Es figura excepcional por varios motivos.

El primero que a pesar de sus dimensiones e importancia, la hayan olvidado todos los catálogos de miniaturas de *Beatos*<sup>1</sup>. El libro de Girona tiene varias que no se encuentran en los demás manuscritos y cuyo origen desconocemos, pero que pasaron por copia directa de finales del siglo XI al *Beato* guardado hoy en la Biblioteca Nazionale de Turín, de estilo ya románico, pero que se copió en Girona a la vista

<sup>1</sup> Catálogos de miniaturas: W. NEUSS, *Die Apocalypse des Hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-illustration*, t.I, Munich de Westfalia, 1931, origen de los demás; A.M. MUNDÓ, M. SÁNCHEZ MARIANA, *El Comentario de Beato al Apocalipsis. Catálogo de los cdices*, pp. 53 y ss. Madrid, 1976; L. VÁZQUEZ DE PARGA y otros, *Los Beatos. Europalia 85 y ss.*, Madrid, 1985; F.M. RICCI, U. ECO, *Beato de Liébana*, pp. 153 y ss., Milán, 1983, se limita al *Beato* de Fernando I y Sancha; H. STIERLIN, *Los Beatos de Liébana y el Arte mozárabe*, pp. 233, Madrid, 1983, también para este códice e incluye catálogo gráfico.

del código mozárabe <sup>2</sup>. Así, sólo se encuentran en Girona y Turín los temas de la representación del Cielo y del Bautismo de Jesús. La fuente para Turín es Girona, la de ésta la ignoramos. Tiene también como exclusivas algunas viñetas de menor importancia y significación. La equivalencia entre los dos códigos es exacta, salvo que en el más antiguo faltan por robo algunas miniaturas, comprobadas por conservarlas Turín <sup>3</sup>.

No es el caso del caballero y la serpiente. En ambos ejemplares está intacta la parte en que aparece, como lo demuestra la integridad y continuidad de los textos. En Girona ocupa un amplio espacio que, sin excesiva justificación, sólo contiene un exiguo texto en la parte superior. Esta circunstancia parece explicar la nada corriente miniatura: el escritor distribuyó mal el texto y el miniaturista inventó una ilustración para rellenar la superficie blanca excesivamente grande. Casi seguro que fue así; pero sorprende tanto cuidado en este folio 134 verso, y el gran descuido al dejar totalmente en blanco los folios 1r., 2v. y 3r. El copista del código de Turín prescindió de la miniatura aunque tenía espacio para ella, quizás por su falta de relación con el texto del *Beato*.

Como veremos, el caballero procede del Herodes a caballo en la historia miniada en que éste persigue a la Sagrada Familia, que también es única del *Beato* de Girona, aunque pasó por copia al catalán de Turín. Para reforzar singularidades, esta versión de las malas hazañas de Herodes y de su castigo, es tan extraña que ni nosotros ni nadie que sepamos, ha logrado la interpretación correcta ni averiguado su fuente, probablemente un escrito apócrifo o una tradición perdida o todavía desconocida.

No es corriente que un código cite su fuente, pero el de Girona nos informa en un letrero inserto al principio, en la parte de las Genealogías de Cristo, que copia un libro sirio. No sabemos si la historia de Herodes, que corresponde a la vida de Cristo a continuación de las Genealogías y antes del *Comentario* —con el que nada tiene que ver— estaba también en ese manuscrito sirio; es muy posible que así fuera,

<sup>2</sup> C. CID PRIEGO, I. VIGIL ÁLVAREZ, «El Beato de la Biblioteca Nacional de Turín, copia románica catalana del Beato mozárabe leonés de la catedral de Girona», *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, vol. XVII, pp. 57 y ss., Girona, 1965.

<sup>3</sup> C. CID PRIEGO, I. VIGIL ÁLVAREZ, «Las miniaturas que faltan en el Beato de Girona», *Revista de Girona*, n° 20, pp. 42 y ss., Girona, 1962. Las escenas de la vida de Jesús se encuentran también, más simplificadas, en los *Beatos* de Las Huelgas de Burgos, f. 12; Saint-Sever, ff. 12 r. y 12 v.; Manchester, f. 13; Turín, ff. 14 v. a 15 v. Son exclusivas del *Beato* de Girona el bautismo de Cristo, el caballero y la serpiente, la tabla del Cielo, *Coreus et Aquila*.

y muchos detalles de la indumentaria del caballero parecen apoyarlo. Por excepción en un *Beato* tendríamos bastante asegurados los orígenes de algunas miniaturas, incluida la del caballero, que es una transformación de la de Herodes.

Al poder contemplar en el mismo códice el punto de partida de la creación de una miniatura, asistimos excepcionalmente a un proceso del mayor interés, en que el ilustrador derrochó ingenio. La figura es también interesante por permitir comparaciones de cambios de estilo, por su iconografía y sobre todo su iconología, sin olvidar su belleza.

Las circunstancias que determinaron su aparición y la colocación unos folios después del Herodes que le sirvió de modelo —exclusivo a su vez del códice de Girona—, no autoriza a suponer su existencia en códices anteriores perdidos, ni tampoco tuvo descendencia, ya que ni siquiera pasó a la fiel copia de Turín.

Por todas estas razones, la miniatura del caballero y la serpiente es única del *Beato* de Girona y también de toda la serie de los *Beatos* y de la miniatura mozárabe.

## RAZÓN DE LA EXISTENCIA DE LA MINIATURA

La miniatura se encuentra en el folio 134 verso, pero para situarla y explicar la causa misma de su presencia hay que tener en cuenta la sucesión y distribución de los folios anteriores y siguientes. El *Beato* de Girona está escrito a dos columnas. A cada texto del *Apocalipsis de San Juan* que copió Beatus antecede en letras capitales rojas y negras las palabras INCIPIT STORIA seguidas del tema de ésta. Al final coloca en los mismos tipos de letra EXPLICIT STORIA. A continuación sigue el comentario de Beatus sobre el texto copiado, en realidad el *puzzle* de frases encadenadas que formó tomándolas de autores anteriores de gran prestigio. Este comentario se encabeza con otro letrado de capitales rojas y negras: INCIPIT EXPLANATIO SVpra SCRIPTE STORIE IN LIBRO seguidas del número del libro correspondiente. El fin del comentario se cierra con EXPLICIT EXPLANATIO seguido del tema, o sin éste, en ocasiones se reduce al EXPLICIT más el tema, se conforma sólo con EXPLICIT, y alguna vez pone FINIS a secas. Cuando queda poco espacio estos finales pueden ir en cursiva como si fueran continuación del texto, aunque con tinta roja. El rojo y el negro pueden combinarse, generalmente el rojo en la línea superior y el negro en la baja cuando hay dos, aunque el rojo se intercala en ocasiones con

el negro formando palabras o letras sueltas. Y no falta todo en rojo. Lo cierto es que siempre se cuida de indicar cuando comienza y termina un texto del *Apocalipsis*, y lo mismo respecto a su comentario por Beatus.

En este caso el escriba cerró un comentario en la columna derecha del folio 134 recto con cursivas rojas, a continuación escribió INCIPIT STORIA con capitales rojas, salvo las tres últimas letras en negro, y no continuó porque advirtió que el espacio disponible de la columna hasta el final del folio era insuficiente para contener la historia apocalíptica. Necesitaba 17 líneas de texto cursivo y dos de capitales, equivalentes a cuatro cursivas, total 19 líneas y sólo le cabían 11. Dejó el letrero, que así carece de sentido, y abandonó en blanco el resto de la columna. Fue un error de distribución, y para salvarlo tuvo que hacer un juego forzado en los folios sucesivos.

En la cabecera del siguiente, el 134 verso, repitió el encabezamiento, esta vez completo: INCIPIT STORIA QVUATTOR ANGELIS VENTORVUM, y copió debajo el siguiente texto:

*Et post hec uidi quattuor angelos stantes in quattuor angulos terre tenentes quattuor uentos terre ne flerent in terra neque in mare neque in nullum arbores.*

*Et uidi alium angelum ascendentes ab ortu solis habentem signo dei uiuentis.*

*Et clamabit uoce magna quattuor angelis quibus datu est potestas ladere terram et mare dicens.*

*Ne leseriatis terram neque mare neque arbores donec signemus servi dei nostri in frontibus eorum.*

A continuación el consabido EXPLICIT STORIA<sup>4</sup>. Como el texto es corto, sólo ocupa la cuarta parte del folio. Habría sido fácil cubrirlo con la EXPLANATIO si no fuera porque los códices del *Beato* intercalan entre la STORIA y la EXPLANATIO una hermosa miniatura de folio entero que ilustra literalmente la mencionada narración apocalíptica. La solución habría sido reducirla y acomodarla al espacio disponible, pero el ilustrador no lo hizo. Habría tenido que rebajar la altura

<sup>4</sup> Tomamos el texto latino de *Novi Testamenti, Biblia Graeca et Latina*, edición de I.M. BOVER, S. I., C.S.I.C., p. 732, Madrid, 1953; para la traducción castellana, *Sagrada Biblia*, edic. de J.M. PETISCO, p. 1505, Madrid, 1950. El texto es *Apocalipsis*, VI, 7, 1-3. La copia en el *Beato* presenta numerosas diferencias ortográficas, sintácticas, de puntuación y cambios de palabras, que aquí no interesan.

aproximadamente a la mitad, lo que perjudicaría una figuración de formato alto, y consecuentemente disminuir otro tanto la anchura, por lo que el resultado en superficie sería la cuarta parte. Esto desluciría mucho la escena y le restaría importancia, y como además es muy complicada y con numerosos personajes, el dibujo a escala sería operación compleja, acaso excesiva para la preparación técnica del artista, los instrumentos de dibujo de la época, y lo más fácil era reproducirla al mismo tamaño, sobre todo si trabajaba con calco. Es probable que se deseara ahorrar esfuerzo y tiempo y no perjudicar la belleza de la miniatura y la estética del códice. El caso es que prefirió trasladarla a la totalidad del folio siguiente, el 135 recto. No era válida la solución de continuar la historia apocalíptica con el *Comentario* de Beatus, porque el problema se habría traspasado, aumentado, a este folio 135 recto, y así habría corrido dislocando la composición del códice hasta el final, casi medio libro. Optó por la composición apuntada y al volver, en el folio 135 verso, comenzó la EXPLANATIO normalmente, después de la miniatura, rectificando así el error con poca alteración.

La parte baja en blanco de la columna del folio 134 recto no tiene gran importancia. El 134 verso, que encara con el 135 recto ofrece al abrir el libro la STORIA escrita a la izquierda y su descripción figurada a toda página a la derecha, la lógica es perfecta. Sólo quedaba el problema de las tres cuartas partes en blanco del folio 134 verso, que romperían la continuidad visual y la estética compositiva del libro. El artista optó por rellenarlo con una miniatura de su invención. Crear era lo más problemático en la Edad Media, y resultaba casi imposible hacer una nueva escena cuando la existente agota ya la representación del texto hasta el último detalle. De modo ingenioso el artista decidió añadir una ilustración que sin tener absolutamente nada que ver con la que se trata en la narración, no la contradijera o la hiciera confusa; tenía que ser algo o muy anodino o muy general para que no estorbara. Tomó entonces la figura de Herodes a caballo de la Infancia de Cristo, añadió una serpiente, y lo transformó en el caballero vencedor del Mal, una iconografía varias veces milenaria, que sin duda conocía perfectamente. La victoria del Bien sobre el Mal no molesta en un libro religioso, y menos si se trata del *Apocalipsis*. Hay que calificar de afortunado el error que originó esta bella miniatura y que aclara muchos detalles del proceso mental y técnico de los pintores mozárabes.

## ASPECTOS FORMALES DE LA MINIATURA

Mide 17'9 cms. de alto por 19'4 de ancho, tamaño considerable como figura, no como conjunto de escena, que la hace una de las mayores del *Beato* de Girona, sólo superada por las arquitecturas, la palmera y las Bestias, y de dimensiones semejantes a la Mujer vestida del Sol y a los dos Testigos. Aparece sobre el fondo natural del pergamino, recortada sin enmarque ni bandas como corresponde a todas las miniaturas que se fueron añadiendo al *Beato*, o que por otra causa no les afectó la reforma del siglo X que al parecer introdujo las bandas de fondo coloreadas<sup>5</sup>. De carácter muy caligráfico, los contornos y los dintornos sobre fondos claros se trazaron con finas líneas de tinta bistre, los dintornos sobre fondos oscuros con tinta blanca, aunque hay algunas rojas. Pese a que varios rasgos quieren indicar volumen, las tintas son planas, y planas también las figuras en conjunto.

El caballo es un bello animal que marcha al paso levantando arqueada su pata delantera derecha y retrasando la trasera izquierda en actitud correctamente observada al natural; su cabeza es pequeña y graciosa, entreabre la boca como si relinchara y los cuartos traseros son poderosos. Tiene la cola anudada en forma de tres salientes que forman como un trífolio. Cuello, pecho, vientre y grupa están indicados por una gruesa cenefa bistre con sarta de círculos enfilados rosa y centro blanco, esquema que también se utiliza en los arreos que cruzan el cuerpo del animal, sólo que son de mayor anchura y de banda azul con círculos amarillos y centros rojos. Los correaes de la cabeza son lisos, la pieza de freno azul y lo demás y las bridas amarillas. Lo complementan los pinjantes con medias lunas, la terminación trifoliada de una correa que hace juego con la cola trenzada. El estribo es de apoyo circular, la silla violeta con altas terminaciones volutoides.

Las líneas que marcan los músculos de las ancas parece que también quieren indicar los testículos, aunque no queda muy claro. Llamen la atención los dos círculos oscuros muy marcados en cada una de las articulaciones de las patas. Se encuentran en su modelo, pero el artista

<sup>5</sup> Se atribuye a la reforma de Magius la aparición de bandas de fondo coloreadas, que por cierto ya existían en la miniatura siria. Estos fondos sólo afectan a lo que hizo Magius, por lo tanto no los tienen el *Libro de Daniel* (salvo rarisimas excepciones por atracción), ni las miniaturas añadidas con posterioridad, como nuestro caballero. Igualmente carecen de ellas los códices musicales, conciliarres y las *Biblias*.

los exageró aquí. Dan la impresión de esos ejes remachados que permiten el movimiento de los juguetes articulados o de las marionetas javanesas. Este hermoso animal es rosa salmón, color irreal en un equino, pero muy decorativo y casi de ilustración de cuento infantil. El viejo artista mozárabe se adelantó más de un milenio a Franz Marc, que en nuestro siglo ha creado deliciosos caballos azules, rojos y amarillos.

El jinete es menos natural, algo grande para su montura y el torso demasiado alargado, aunque estas exageraciones refuerzan su fortaleza. El torso se ve en representación rigurosamente frontal. Hay error en la única pierna visible, la derecha, que debería quedar al otro lado del caballo, pero que antinaturalmente se ve completa en el que mira al espectador; si montara a la jineta, lo que sería impropio para su actitud de lucha, faltaría una pierna. Los pliegues de las vestiduras disimulan este error lo suficiente para que no moleste. El rostro es sereno, la nariz muy potente y recta, la mirada pensadora se pierde en el infinito sin fijarse en la serpiente que combate. Viste amplio ropaje azul oscuro con rayas blancas y mangas largas; el cinturón casi negro se alegra con ondas y puntos rojos, lo mismo que el paño que le envuelve la cabeza y pasa bajo el mentón, que es amarillo con bandas rojas. Cifne el cráneo una banda dividida longitudinalmente en dos colores, rojo y azul, con la prolongación ensanchada y flotante en el viento. Lleva pantalones estrechos amarillos con listas y círcujos rojos. Cabalga descalzo.

Hay más rarezas. El brazo derecho que coge las riendas no está bien dibujado y es demasiado corto. Una de las riendas pasa detrás del caballo, por lo que desaparece en parte tras de su cuello; pero la que está en primer término, que debería verse completa, desaparece también al llegar a las crines y se vuelve a ver sobre ellas, una ocultación ilógica. El caballero blande la larga lanza con la que ataca al reptil con el brazo izquierdo, lo que es raro, aunque podría justificarse suponiéndole zurdo. Pero lo más absurdo es que la pasa por detrás de su espalda, posición en que apenas sería posible sostenerla y menos manejarla eficazmente en lucha con un monstruo. También está mal interpretada la mano que la sujeta, porque además de su imposible retorcimiento, los dedos quedan al revés, el pulgar a la izquierda en vez de a la derecha.

La serpiente es «un bello monstruo» muy ornamental. El cuerpo es en toda su longitud mitad azul y mitad rosa con indicación de las escamas, la sensación de ondulante movimiento está muy bien lograda. En parte se apoya en el invisible suelo, pateada por dos extremidades del caballo, y el resto se alza para enfrentarse con el caballero abriendo la

boca guarnecida de afilados dientes y sacando la lengua roja como una llama. La expresión es feroz.

Las incorrecciones apuntadas no perjudican la belleza de la miniatura, el Arte está por encima de las exactitudes anatómicas y de la lógica racional cotidiana. Estas figuras son extraordinarias, muy superiores a las de tantos caballeros y jinetes correctamente pintados por segundos que poseen técnica recetaria para disfrute del vulgo<sup>6</sup>.

## LA MINIATURA EN LA BIBLIOGRAFÍA

Esta miniatura no se ha divulgado tanto como otras del *Beato* de Girona, no obstante se reprodujo varias veces, casi siempre como simple ilustración temática del noble o del guerrero medieval, y salvo algunos comentarios, nadie la estudió en profundidad. André Grabar la insertó en un grabado en negro de media página en la publicación de una comunicación a un congreso de Arte de la alta Edad Media<sup>7</sup>. Es pequeño y no muy bueno; entre la serpiente y una pata del caballo hay una falla del pergamino, un agujero redondeado irregular corriente en los pergaminos medievales por defectos de la piel del animal. En este caso se rellenó de negro, lo que produce un efecto extraño y hasta engañoso.

Le dedica un corto párrafo en que equivocadamente fecha el *Beato* de Girona en el siglo XI, uno de los numerosos errores que contiene su trabajo. Como su tema son los elementos sasánidas en las miniaturas españolas, pone al caballero y la serpiente como ejemplo de inspiración en la iconografía sasánida, y en este estilo cataloga el tipo de silla, el caftán, el estrecho pantalón, la cinta que ciñe la cabeza y que flota al viento. Pero matiza que si bien todo esto procede de lo sasánida, pertenece a la época inmediatamente siguiente a la caída del Imperio persa, ya bajo dominio árabe en los primeros años de la Hégira. Afirma que el paño que envuelve su cabeza jamás lo llevaron los sasánidas, pero que es muy típico de los árabes del desierto para proteger el rostro de

<sup>6</sup> Para cuestiones estéticas, M. MENTRE, «L'utilisation des couleurs dans la miniature mozarabe», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, t.I, pp. 417 y ss., Granada, 1976.

<sup>7</sup> A. GRABAR, «Éléments sassanides et islamiques dans les enluminures des manuscrits espagnols du haut Moyen Age», *Arte del primo millenio* (Actas del II Congreso para el estudio de la Edad Media), Pavia, 1950, texto p. 314 y ss., lám. CLXVIII junto p. 272.



las arenas levantadas por los vientos. Todo esto es razonable, salvo la fecha, y creemos que es más acertado referirlo a Herodes, el modelo de que procede nuestra miniatura.

Pocos años después, la *Historia de España* de la Editorial Gallach volvió a reproducirla en un buen grabado en negro<sup>8</sup>. El comentario se reduce al pie: «Noble del siglo X. La vida de la alta Edad Media queda reflejada en las miniaturas que ilustran los manuscritos de la época. Así, por una de ellas podemos ver un noble que lucha con un reptil, probable simbolismo del Mal». Esto es relativo, las miniaturas altomedievales no siempre reflejan la vida del mundo y la época en que se hicieron, ya que al copiar de otros códices antiguos pueden insertar imágenes de siglos anteriores y de lugares lejanos y culturas diferentes. El orientalismo de nuestro caballero es tan acusado que no puede representar a un noble, al menos cristiano español del siglo X. El mundo que refleja es el de un caballero árabe sirio de la primera mitad del siglo VII o del VIII, como después veremos.

La *Revista de Girona* insertó una buena reproducción en color en el número especial del milenario del *Beato*, sin pie ni comentario<sup>9</sup>.

John Williams publicó en 1977 una excelente lámina en colores, de buen tamaño y acompañada de un comentario de 26 líneas cortas, pero sustanciosas, en que toca varios puntos significativos de la miniatura, como el viejo origen de su iconología, la adecuación al triunfo imperial, su cristianización y simbolismo de triunfo sobre el mal. Igualmente advierte que no tiene relación con el *Apocalipsis* ni con el *Comentario* y que no se encuentra en ningún otro *Beato*. Se pregunta también si se le puede dar nombre al caballero, y recuerda que en el colofón se consigna que cuando se terminó el códice Fernando Flaínez combatía a las puertas de Toledo, pero no creemos que esta identificación sea posible. Observa que se trata de un caballero árabe, y recuerda que en el siglo XIII un árabe se quejaba de que los musulmanes vistieran como sus enemigos cristianos, y Williams se pregunta si en el siglo X, de fuerte predominio musulmán, no ocurriría lo contrario<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> R. MENÉNDEZ PIDAL (fundador), *Historia de España*, t. VI, p. 484, f. 483, Madrid, 1982; *idem*, t. VII, p. 729, f. 371, Madrid, 1986.

<sup>9</sup> *Revista de Girona. Milenario del códice de «Beatus» de Girona*, lám. junto p. 3, Girona, 1976.

<sup>10</sup> J. WILLIAMS, *Manuscripts espagnols du haut Moyen Age*, p. 99 comentario, f. 30, París, 1977.

Jacques Fontaine se limita a publicar un pequeño dibujo de línea junto a los de un tejido copto del siglo VI del Museo de Berlín y una seda persa del XI del Museo de la Catedral de Durham, como ejemplos de temas orientales en la miniatura mozárabe, y lo considera «acusadamente sasánida»<sup>11</sup>.

En el tomo VI de la *Historia de España* fundada por R. Menéndez Pidal se reproduce la página completa del *Beato*, como simple ilustración de caballero medieval<sup>12</sup>. En el tomo VII de la misma obra se repite como ejemplo de «guerrero a caballo» de la época, pero sólo el detalle del jinete y su montura, borrando la serpiente y en un pésimo grabado en negro<sup>13</sup>.

Finalmente, sorprende que Manuela Churruca no se enterara de la existencia de esta miniatura, que habría sido una excelente prueba en favor del tema de su tesis<sup>14</sup>.

## CREACIÓN Y COPIA DE NUEVAS MINIATURAS

El caballero y la serpiente revelan el curioso proceso de la creación, al menos parcial, de una nueva miniatura y en parte la copia modificada de otra<sup>15</sup>. Esto puede aclarar un proceso más general, el del origen de la ilustración medieval, problema que no está en modo alguno resuelto. Un autor del prestigio de Otto Pächt niega toda creación: «Pero, en la medida de nuestros conocimientos, ningún texto antiguo que fuera heredado sin ornamentación fue ilustrado por propio impulso antes del gótico»<sup>16</sup>. Afirma, con razón, que los primeros libros ilustrados fueron el *Salterio*, el *Evangelario*, el *Leccionario* y el *Sacramentario*, es decir,

<sup>11</sup> J. FONTAINE, *El mozárabe* (v. 10 de «España románica»), p. 374 cita como «acusadamente sasánida»; f. 99 dibujo, Madrid, 1977.

<sup>12</sup> Ver nota 8, t. VI.

<sup>13</sup> Ver nota 8, t. VII. También L. PERICOT (director), *Historia de España*, Instituto Editorial Gallach, t. II, «La Edad Media» Barcelona, 1973, p. 265, en negro de gran tamaño a toda página; T. RICE, *Historia de las civilizaciones*, t. «Alta Edad Media», portada en colores.

<sup>14</sup> M. CHURRUCA, *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española. Siglos X al XII*, Madrid, 1939.

<sup>15</sup> Puede consultarse cómodamente en las dos ediciones facsimiles del *Beato* de Girona: *Sancti Beati a Liebana in Apocalypsis Codex Gerundensis*, Edit. Urs Graf, Olten y Lausana, 1962 (negro); *Comentario al Apocalipsis*, edit. Edilan, Madrid, 1975 (color).

<sup>16</sup> O. PÄCHT, *La miniatura medieval*, p. 35, Madrid, 1987.

los de uso litúrgico; pero la *Biblia* tuvo que esperar a que se leyerá en el refectorio en el siglo XII: «Esta idea de la ilustración sistemática del contenido de la Biblia, no se concibió y llevó a cabo hasta el período románico<sup>17</sup>. Aparte del olvido de las *Biblias* españolas *Hispalense*, I de León, II de León, de Roda y de Ripoll, anteriores al año 1.000 o en sus cercanías, todas profusamente ilustradas, cabe preguntarse de dónde salieron las miniaturas de las *Biblias* del siglo XII si antes no se ilustraron y si ningún libro carente de imágenes las recibió hasta el período gótico. Es evidente que en algún momento hay que admitir la creación, porque la cadena de copias de copias tiene que acabar en algún momento cero en que existió un primer ilustrador, ya que las miniaturas no surgieron por generación espontánea y su ascendencia no puede ser infinita.

Nuestra miniatura es en parte copia y en parte creación. Era muy frecuente que los ilustradores rellenaran con imágenes los espacios vacíos que dejaban los calígrafos. La decisión y elección del tema era personal, generalmente tomado de otra figura con más o menos modificaciones; solían ser viñetas vegetales o animales o figuras ornamentales que no comprometieran el contenido del texto. Es lo que ocurre en este caso, sólo la importancia y el simbolismo de las figuras sobrepasa lo corriente y está de acuerdo con la magnitud del espacio que tenía que cubrir.

Incluso en las copias normales, el trabajo era interpretativo, por lo que las miniaturas iban alterándose en un proceso que se ha comparado con la corrupción de los textos. A veces las alteraciones se producían por mala o ninguna comprensión, otras por el deseo de actualizar algo tan antiguo que ya no tenía sentido, y hacer así más comprensibles las imágenes a los contemporáneos<sup>18</sup>, otras se trataba de simple impericia. En el caso del caballero y la serpiente hay mucho elemento creador, aunque evidentemente no *ex nihilo*, y una clara intención que excluye los casos de evolución que acabamos de citar.

Según se deduce del colofón el *Beato* de Girona fue obra de Emeterius, Senior y de la pintora Ende, pero ¿qué parte corresponde a cada

<sup>17</sup> O. PÄCHT, *La miniatura*, p. 129.

<sup>18</sup> Para la comparación entre la interpretación mozárabe y la románica, C. CID, I. VIGIL, *El Beato de la Biblioteca*, muy curiosa la transformación de un puente levadizo mozárabe en tejado y albergue de catapulta en la miniatura del asalto a Jerusalén. Vd. también C. CID, «Las miniaturas del cerco de Jerusalén del Comentario al Libro de Daniel en los códices del Beato», *Liño*, n° 7, pp. 1 y ss., Oviedo, 1.988.

uno? Manuela Churruca ve en las figuras fuertes y robustas la mano de Senior, y en los árboles, los detalles ornamentales muy cuidados, la de Ende; José Camón Aznar es de parecer semejante, común también a los pocos autores que se preocuparon por el problema<sup>19</sup>. Creemos que esta distinción carece de fundamento, se trata del cliché estereotipado de la mujer débil y delicada que refleja su femeneidad hasta en el Arte, poco dotada para lo importante y apegada a la decoración. Es la idea que tenían la mayoría de los varones del siglo XIX de las féminas de su tiempo, pero difícilmente aplicable a la realidad de todos los tiempos, y menos a una posible monja de hace más de un milenio, que no sería tan débil si sobrevivía y trabajaba en la dureza de aquellos monasterios y en un mundo de constantes guerras, matanzas y pillajes. Además, hoy sabemos que hay artistas buenos y malos, fuertes y suaves, pero que el sexo cuenta muy poco y no puede separarse de modo absoluto un Arte femenino y otro masculino.

Sería de esperar que el *Beato* de Girona mostrara dos manos diferentes, pero no es así. Lo examinamos muchas horas recurriendo a todos los medios físicos y teóricos disponibles, y no aparecieron diferencias. No vale el método de Morelli que tanto gustaba a Freud, porque todos los ojos están trazados igual, los lóbulos de las orejas, etc., con tal exactitud que no admiten la distinción entre los trabajos de dos personas. Así sólo quedan dos posibilidades: uno hizo todas las figuras de una clase y la otra el resto, por ejemplo, Senior todos los seres animados y Ende las arquitecturas y el resto, eso explicaría la uniformidad, ya que todo rostro comparado con otro sería del mismo realizador, y nada se deduciría de la comparación de asuntos heterogéneos, como emparejar una figura humana con un edificio. Si no existió tan exacta e indemonstrable distribución del trabajo, sólo resta una posibilidad: de las tres personas que colaboraron Emeterius y Senior escribieron, Ende fue la única ilustradora. Téngase en cuenta que el colofón la califica de *pictrix* en femenino, pero no hace referencia a que este arte sea extensible a ninguno de los otros. Por lo tanto es posible que la miniatura del caballero y la serpiente sea creación y realización de la pintora Ende.

<sup>19</sup> M. CHURRUCA, *Influjo oriental*, p. 65; J. CAMÓN AZNAR, *El Arte en los Beatos y el códice de Gerona*, en edición facsímil del Beato de Edilán, vol. de estudios, pp. 19 y ss., Madrid, 1.975.

## ORIGEN FORMAL DEL CABALLERO Y LA SERPIENTE: LA PERSECUCIÓN DE HERODES

El modelo directo del caballero y la serpiente se encuentra en el propio *Beato* de Girona, en una figura de Herodes perteneciente al ciclo de la infancia de Jesús. Antes del *Comentario* de Beatus, ilustrado con temas del *Apocalipsis* de San Juan, y no del *Comentario*, los *Beatos* anteponen unos preliminares. Consisten en el Laberinto, la Cruz de Oviedo, el Pantocrátor, los cuatro Evangelistas, las tablas genealógicas, escenas de la vida de Jesús, el pájaro y la serpiente, los retratos de los autores, Alfa y Omega y la representación del Cielo. Algunos tienen la serie completa, en muchos faltan miniaturas, por ejemplo, la del Cielo es exclusiva de Girona y de su copia catalana de Turín. Aunque es seguro que la Cruz de Oviedo figuraba en los códices asturianos perdidos de las primeras ediciones del *Beato* <sup>20</sup>, la mayor parte de las otras serían añadidos posteriores, de época ya mozárabe. Y no hay duda de que los Evangelistas y las escenas de la vida de Jesús se copiaron de *Evangelarios*. El *Beato* de Girona da a esta parte más importancia que ningún otro códice, incluso que su copia de Turín, que suprimió parte y en parte la resumió <sup>21</sup>.

Observa André Grabar que los *Evangelarios* fueron los códices más ilustrados del Cristianismo medieval, y que respondían a dos tipos: el de cuadros con todos los detalles y el de bandas con figuras pequeñas; a veces se intercalaban verdaderos *Evangelios* ilustrados resumidos en grupos de escenas seleccionadas para recordar las fiestas del año <sup>22</sup>. Ese es el caso del modelo que copió el *Beato* de Girona en esta parte.

El folio 15 verso contiene una gran miniatura de folio entero dividida en tres bandas. La superior la ocupa la Adoración de los Magos con gorros frigios, muy oriental aunque normal. Pero la central y la inferior contienen representaciones de las que no conocemos paralelo alguno. A la izquierda la Virgen con el letrero *marie uirginis*, a su lado

<sup>20</sup> C. CID, «¿Existió miniatura prerománica asturiana?», *Liño*, n° 1, pp. 107 y ss., Oviedo, 1.980.

<sup>21</sup> Estas escenas abarcan de los folios 15 al 18, y no hasta el 17 como dice el catálogo *Europalia* 85, p. 131.

<sup>22</sup> Según Grabar, el *Tetraevangelario* y los *Evangelarios* fueron los códices más ilustrados en el Cristianismo oriental. Hubo dos tipos, el de cuadros con todos los detalles, y el de bandas con figuras pequeñas. A veces has códices que agrupan y resumen las escenas para recordar las fiestas litúrgicas del año. A. GRABAR, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, pp. 152 y ss., Madrid, 1.985.

José (*Joseb*), a continuación Cristo niño (*xps.*) en brazos de un ángel con las alas desplegadas (*angelus dm.*) que alza el brazo hacia un caballero que blande una lanza contra él. Un letrero aclara: *ubi erodes xpim. inueni et mater eius et iosep quando pergebant ad egiptum*; se trata de Herodes persiguiendo a la Sagrada Familia cuando huía a Egipto. Hasta aquí pase, pero lo sorprendente es que debajo del caballo se repite la figura de Herodes, recostado en el suelo y con la cabeza apoyada en un brazo acodado; sus vestiduras se han dibujado, pero no coloreado, excepto la bandaleta de la cabeza, y de medio cuerpo para abajo está desnudo y se lleva la otra mano a un muslo. Otro letrero cuenta algo sorprendente: *ubi erodes recalcitrauit eum equus et percussit eum in femore*. Si el texto no aclarara que hay dos representaciones de Herodes, uno sano, vestido y a caballo, otro derribado, semidesnudo y herido, nos preguntaríamos sin respuesta posible quién es el aparente enemigo vencido. Evidentemente la escena procede de un texto apócrifo de la infancia de Jesús, y Neuss dice que existe una tradición copta en que Herodes persiguió a la Sagrada Familia y la alcanzó en el monasterio de Saidanaja; aunque no se conserva el texto, añade que en la literatura etíope quedan huellas de esta tradición<sup>23</sup>.

Esta escena cuenta que Herodes persiguió a la Sagrada Familia, que intentó atacarla, que un ángel defendió a Jesús y su perseguidor cayó del caballo y éste lo hirió en un muslo. La banda inferior es aun más sorprendente. Herodes está acostado en un extraño lecho rectangular visto con exagerada perspectiva inversa. Ante él hay cuatro personajes en pie, uno le ofrece dos frutos, uno clavado en la punta de un cuchillo. El letrero correspondiente dice: *ubi erodes egrotatus est de percussione equite suo: ministri erodis cum poma malo mellis*. Al parecer Herodes quedó postrado tras la aventura anterior y sus ministros intentaron curarlo con una misteriosa y al parecer eficaz medicina, la «manzana de miel». Las rarezas no acaban aquí, el folio 17 recto contiene a Judas ahorcado en el árbol, y las Santas Mujeres aparecen dos veces ante el sepulcro vacío de Jesús, igualmente repetido, uno con el ángel normal, y otra con José sentado encima, que hoy carece de explicación.

<sup>23</sup> W. NEUSS, *Die Apokalypse*, p. 127; del mismo, *Die katalonische Bibelillustration und die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei*, Bonn y Leipzig, 1.922, hace relación de las primeras escenas evangélicas con análisis iconográfico resumido en el cap. 6, *Die Illustration zum Neuen Testament*, pp. 108 y ss., en la lám. 56, f. 169 reproduce el folio del *Beato* de Girona, ver pp. 113 y 114 y nota 41, para Herodes advierte precedentes asirios.

Tras agotar los escritos apócrifos sin ningún resultado, consultamos en 1956 con Mr. Jules Leroy, que era entonces Director de la Biblioteca Imperial de Abdis Abeba y uno de los mejores conocedores del Arte cristiano antiguo oriental, del copto y del cristianismo etíope, autor además de estudios sobre el *Evangelario* etíope<sup>24</sup>. Recordamos aquí con agradecimiento su buena memoria, paciencia y exquisitas atenciones. Nos dijo que algo le sonaba de todo esto, que a su juicio hubo un apócrifo, probablemente sirio, que pasó al mundo copto y de él al etíope, pero que se perdió sin dejar apenas rastro. El único recuerdo en Etiopía podrían ser ciertas creencias populares y quizás algún reflejo en la liturgia local de San José. Emociona que hubiera en España un ejemplar de ese *Apócrifo* del que copió el *Beato* de Girona, hoy único testigo de su existencia; lástima que se perdiera. Esta miniatura ha despertado menos interés del merecido. Aparte de Neuss, la citó Manuela Churruga de modo superficial y leyó parte de los letreros con errores; y Carmen Bernis la utilizó como ejemplo de vestimenta mozárabe<sup>25</sup>.

El modelo del caballero y la serpiente es el Herodes a caballo, al miniaturista le bastó prescindir de la segunda figura de Herodes caído, sustituirlo por la serpiente y eliminar el resto de los actores de la historia.

## ANÁLISIS COMPARATIVO DE LOS ASPECTOS FORMALES

Al artista, o a la artista, le preocupó introducir las variantes posibles para diferenciar dos figuras tan semejantes. La situación del modelo el folio 15 verso y de la copia en el 134 verso le ayudaba porque distancia mucho la comparación. No obstante, hizo cambios. Las medidas de Herodes a caballo son menores que las ya anotadas del caballero: 10'6 cms. de alto por 12'1 cms. de ancho. Además de la ampliación varió los colores de cada parte, con tendencia al intercambio entre pares de elementos, recurso muy corriente en todos los tiempos, incluso en los modernos y contemporáneos. El caballo de Herodes es azul intenso, los ropajes de Herodes rojo claro, a la inversa en el caballero; el cinturón y cierre de la túnica, azules en Herodes, amarillos en el otro; el

<sup>24</sup> J. LEROY, «L'Évangélaire étiopien illustré», *Annales d'Étiopie*, vol. IV, 1.961.

<sup>25</sup> M. CHURRUGA, *Influjo oriental*, lám. XXIV, f. 1, reproduce la miniatura entera de la historia de Herodes, ver también pp. 87 y 88; C. BERNIS, *Indumentaria medieval española*, lám. 4, fig. 18, Madrid, 1.956, reproduce en detalle la figura de Herodes como «caballero con túnica ajustada sin mangas mutebag».

velo amarillo del caballero es azul en Herodes; los correaes azules con círculos amarillos del caballero son rojos y amarillos con círculos azules en Herodes; la punta de la lanza de éste es azul, la del otro marrón; las bridas amarillas del luchador contra la serpiente son rojas en el rey hebreo, cuyas bandas flotantes lucen malva claro en lugar de la doble azul y roja.

Las actitudes son idénticas, incluso errores como la manera de pasar la lanza por detrás de la espalda, sostenerla con el brazo izquierdo y la impropiedad de los dedos.

Se observan también algunas diferencias. El torso de Herodes no es tan alto, su brazo derecho está bien proporcionado. Herodes no lleva pantalones, como el caballero, monta a la jineta con las dos piernas desnudas y al mismo lado y sin estribo, modo de cabalgar oriental que el miniaturista no comprendió y dio lugar a la incorrecta interpretación ya comentada.

Indudablemente la misma mano trazó las dos figuras, pero la de Herodes es más volumétrica, en cambio el caballero es muy plano, sobre todo su montura, y más caligráfico. La cenefa de puntos que bordea gran parte de este caballo, los numerosos y finos dintornos que sugieren músculos, los pinjantes acabados en medias lunas, el corraje ornamental rematado en trifolio amarillo sobre el trasero, que figuran en el caballero, no están en su modelo Herodes. Éste es más corpóreo y naturalista —dentro de la relatividad de estos términos en la miniatura mozárabe— y el de la serpiente mucho más ornamental y emblemático.

El *Beato* de Turín prescindió del caballero y la serpiente. Pero en el folio 14 verso repite la página miniada de Girona con las mismas escenas, distribución, personajes y letreros con variantes ortográficas. Todo está traducido al románico, lo que significa grandes diferencias en la interpretación, la presencia del mundo románico en los detalles y un mayor naturalismo comparativo.

Por desgracia el grupo de Herodes está muy deteriorado por el incendio de la Biblioteca Nazionale a comienzos de siglo. Pero se advierte un caballo bastante real, montado a horcajadas a la manera cristiana occidental, el calzado, los estribos y los ropajes son románicos, la barba es amplia, negra, corrida, corta y puntiaguda. El rostro es muy naturalista, como la figura repetida en el suelo, aquí completamente desnudo y con una mano cubriéndose el sexo en lugar de apoyarla en la herida del muslo. Curiosamente el Herodes montado ataca con su lanza al Herodes del suelo en lugar de dirigirla a Cristo y al ángel, y sigue el



modelo de las figuras de emperadores romanos vencedores de un enemigo bárbaro, tradición que sin duda conocía el miniaturista y que aplicó sin advertir su falta de lógica en este caso. Pese a todo es inferior en belleza al del *Beato* de Girona.

## EN BUSCA DE LOS ORÍGENES, INDUMENTARIA Y COMPLEMENTOS

Estos elementos dan rastros claros sobre el origen de la miniatura. La túnica de Herodes no es definitiva, puede ser oriental u occidental, aunque parece un caftán, por cierto que Herodes la lleva sin mangas, mientras que el miniaturista las añadió al caballero de la serpiente y cubrió los brazos desnudos del modelo. En cambio las bandas flotantes de la cabeza son inequívocamente de origen persa sasánida. Se ven en las figuras de dioses y reyes en relieves rupestres como el del rey Bahram II entre sus dignatarios en Shapur, o en la bandeja de plata del rey Peroz (457-488 d. de J.C.) cazando cabras salvajes, que luce cintas flotantes que parten de la diadema y de la espalda; también Khusrau (531-578 d. de J.C.) entre sus cortesanos en otro relieve de bandeja argentea, con cintas muy grandes<sup>26</sup>. Los ejemplos son muy numerosos. Estas bandas pasaron a otros pueblos del Próximo Oriente, sobre todo a Siria. Las lleva Baalshamin, uno de los dioses de la trinidad palmiriana, en un relieve rupestre de la primera mitad del siglo I de la Era. En la cella del templo de Zeus Theos de Dura Europos hay una pintura que representa al dios en un carro, con lanza y nimbo, al que coronan dos personajes alados con diademas adornadas con dos bandas cada una<sup>27</sup>. Cuando todos estos territorios cayeron después en manos de los árabes, los conquistadores adoptaron muchos elementos culturales y parte de la indumentaria. Las bandas fueron uno de ellos y probablemente

<sup>26</sup> El rey Peroz caza cabras a caballo, lleva diadema con cintas flotantes y otras que salen de la espalda, bandeja de plata; el rey sasánida Khusrau (531-578) sentado entre dignatarios muestra cintas flotantes muy grandes, reproducciones de ambas piezas: E. PORADA, *Antiguo Irán*, «Arte de los pueblos», pp. 231 y 233, f. 114, Barcelona, 1963. Amplia información gráfica sobre el tema: A. GODARD, *L'Art de l'Iran*, París, 1962; R. GHIRSHMAN, *Irán, partos y sasánidas*, Madrid, 1962. El paso del tema al Arte de la Siria omeya se aprecia muy bien en el cazador del fresco sobre estuco del castillo de Qasr al-Hayr al Gharbí, fortaleza muy decorada del califa Hishâm, h. 730, en el camino de Damasco a Palmira; la inspiración es absolutamente sasánida. R. ETTIN HAUSEN, *La peinture arabe*, «Les trésors de l'Asie», Skira, p. 37 reprude. color, Ginebra, 1962.

<sup>27</sup> M. ROSTOVITZ, *Dura-Europos and its art*, lám. XIII, Clarendon Press, Oxford, 1938.

pasaron a España, a donde llegaron bastantes sirios durante la ocupación musulmana. Al menos los moriscos usaban algo parecido en tiempos bastante tardíos, como lo demuestra una miniatura del *Libro de los Juegos* de la Biblioteca de San Lorenzo del Escorial<sup>28</sup>.

Los pantalones de tela fina ornamentada son también de origen sasánida adoptados por los árabes. Es curioso que la figura de Herodes no los lleve, ya que sería la que se copió del código sirio, y en cambio los luce como añadidura del miniaturista cristiano el caballero de la serpiente. Esto demuestra que el artista los conocía y que, al menos en la España musulmana, se usaban en un época. El ilustrador mozárabe arabizó aún más su modelo.

Otra prenda típicamente árabe es el pañuelo que envuelve la cabeza para protegerse de los ardores del sol; en las miniaturas está recogido bajo el mentón, pero puede subirse hasta los ojos para protegerse de las nubes de arena que levanta el viento huracanado del desierto. La procedencia es clara de los nómadas de Arabia.

Hay que añadir los pinjantes de media luna. Son colgantes del corraje del caballo, cortas cintas de piel de las que cuelga una pieza metálica. Sus formas más corrientes son el círculo macizo, el círculo con orificio central, la cruz de brazos iguales y la media luna. Su uso es inmemorial y a veces tuvieron valor de distintivo religioso. Los cristianos prefirieron las cruces, aunque también usaron círculos, los musulmanes las medias lunas. Tenemos asegurado su uso en Oriente en la misma época que lo ya estudiado, aunque el caballo de Herodes no los lleva. En cambio los luce el caballero de la serpiente. Es indudable que los añadió el miniaturista del *Beato* de Girona, que los conocía bien por ser corrientes en la España musulmana. El tema es también muy corriente en las miniaturas mozárabes y en sus copias románicas, buen ejemplo es el *Beato* Morgan y el de Fernando I y Sancha, donde son superabundantes<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> C. BERNIS, *Indumentaria medieval*, lám. 19, f. 75.

<sup>29</sup> *Beato* Morgan o antiguo de la Pierpont Morgan Library, New York, mozárabe, obra de Magius, hacia 952; *Beato* de Fernando I y Sancha, obra de Facundus, románico, procedente de San Isidoro de León, en la Biblioteca Nacional, Madrid, 1047. Para el último amplios estudios en F.M. RICCI, U. ECO, *Beato de Liébana*; H. STIERLIN, *Los Beatos de Liébana*.

## LAS FUENTES ESTILÍSTICAS Y SU TRANSMISIÓN

El origen y el primer modelo de las miniaturas del *Beato* plantean áridos problemas que cada autor intenta solucionar sin lograrlo. Lo primero que habría que demostrar es si existió realmente ese modelo único de partida. Aunque no se conservan, es indudable la existencia de miniaturas prerrománicas asturianas, y parece que el primitivo texto del *Beato* iba ilustrado como lo indican las referencias que hizo su autor a imágenes que lo acompañaban<sup>30</sup>. Aunque así fuera, sería absurdo imaginar códices del *Beato* del siglo VIII ilustrados con el mismo número y clase de miniaturas que los que hoy conocemos. Aparte cuestiones estilísticas, debieron ser un núcleo esencial reducido, y lo que actualmente vemos es el resultado de numerosas ampliaciones, interpolaciones y alteraciones, obra sobre todo de los mozárabes, que lo enriquecieron a través de los siglos. Lo conservado muestra el resultado final, no el comienzo ni las etapas evolutivas. Y es imposible reconstruir ese pasado.

En la búsqueda de orígenes hay opiniones para todos los gustos. Unos derivan el prototipo de Europa central o de Italia; a las corrientes europeas tesoneramente defendidas por Camón Aznar, se oponen quienes niegan la ascendencia carolingia y otónida, como Gonzalo Menéndez Pidal, que como otros muchos se fundamenta en el Norte de África cristiana y en el visigotismo<sup>31</sup>; o los que piensan en el Próximo Oriente, aunque con fondo cristiano, representados, por ejemplo, por André Grabar<sup>32</sup>. Todos tienen parte de razón y ninguno completa. El estudio de un códice o grupo de ellos, de una serie de motivos u otra, lleva a resultados muy diversos que parcialmente son buenos, pero que dejan de serlo en cuanto se generalizan. El catálogo completo de miniaturas y motivos contiene elementos que van desde entrelazos irlandeses al Arte de los linderos del desierto del Sáhara, desde prendas y edificios de raigambre en Arabia hasta otros de las orillas del Atlántico peninsular, desde algunos de la cultura romana —e incluso más antiguas— hasta la románica y gótica si consideramos la serie completa

<sup>30</sup> C. CID, *¿Existió miniatura prerrománica asturiana?*.

<sup>31</sup> G. MENÉNDEZ-PIDAL, *Sobre miniatura española en la alta Edad Media. Corrientes culturales que revela*, pp. 6 y ss., pp. 36 y ss., Madrid, 1958.

<sup>32</sup> A. GRABAR, *Éléments sassanides*, considera las miniaturas prerrománicas españolas como una penetración de Oriente en Occidente, y aunque sean cristianas, de apariencia fuertemente oriental.

de los *Beatos* con sus copias postmozárabes. Es tan inseguro apoyarse únicamente en uno de estos aspectos, como ver la conjunción de todos desde un principio. El mozarabismo es un fenómeno de enorme complejidad, fue capaz de asimilar todas esas corrientes e integrarlas en un tejido que es imposible desenmarañar, porque no se formó de pronto y en un solo lugar, sino con aportaciones a través de los siglos y con materiales que variaban en cada *scriptorium* hasta lograr una colosal síntesis. España fue una vez más el cruce y colector de las culturas más diversas y hasta contradictorias, y como siempre las integró en algo esencialmente hispánico. Y o se acepta así, o es muy difícil fundamentar más teorías.

En el caso del caballero y la serpiente nos hallamos ante una corriente muy clara de origen persa sasánida, llegada y enriquecida a través de Siria, de la cultura árabe y quizás con alguna contaminación copta. Puede suponerse que el vehículo fue ese códice sirio que asegura copiar, que posiblemente contenía estas y otras escenas, tan excepcionales y exclusivas del *Beato* de Girona, y a lo más de su copia directa de Turín. Por ejemplo, la curiosa Crucifixión notablemente oriental única de Girona (aunque copiada en Turín) es otra prueba.

Si creemos a Fritz Volbach, el repertorio sasánida, copto y sirio llegó a España muy temprano, ya en la última etapa del Reino visigodo. Lo sasánida está también muy presente en Girona. Por ejemplo, el COREVUS ET AQVILE IN VENATIONE del folio 133 verso, miniatura única de Girona. El Coreus es el Simurg persa, combinación de ave, león, pez y dragón. En la miniatura es sorprendentemente igual al que aparece en un relieve de Cosroes II en Taq-i-Bostán (591-628 d. de J.C.) y a los de los tejidos sasánidas<sup>33</sup>. Coronas esféricas como las de los caballeros apocalípticos del *Beato* de Fernando I y Sancha, folio 135 se ven en el relieve rupestre de Araxdir II, cerca de Taq-i-Bostán y en bandejas repujadas de plata<sup>34</sup>. Las filas o cenefas perladas que luce nuestro caballo son sasánidas. El trono diván era sasánida, su uso decayó con la caída del Imperio hacia 640 y la conquista omeya que lo sustituyó por el vertical, pero también pasó a los *Beatos*.

<sup>33</sup> Véanse comparaciones con piezas sasánidas en G. MENÉNDEZ-PIDAL, *Sobre miniatura*, pp. 32 y 33. Compárese con A. GODARD, *L'Art de l'Iran*, f. 121 (plata repujada), y lám. junto a p. 252 (tejido), la semejanza es literal.

<sup>34</sup> F. SARRE, E. HERZFELD, *Iranische Felsreliefs*, Berlin, 1910; K. ERDMANN, *Die Kunst Iran zur Zeit der Sassaniden*, Berlin, 1943.

Igualmente se infiltraron elementos coptos; el Adán amortajado bajo la Crucifixión del *Beato* de Girona es una momia egipcia<sup>35</sup>; el peso de las almas del *Beato* de Silos es también egipcio. Y el tema del caballero y la serpiente es tan copto como sirio, como luego veremos.

Los motivos musulmanes aparecen constantemente: personajes sentados «a la turca», tocados con turbantes, anotaciones en árabe y tantos otros que sería prolijo enumerar<sup>36</sup>.

Quizás lo árabe ha tenido más importancia en nuestro caso como trasmisor de otras culturas que como creador, aunque es exagerada la rotunda afirmación de Neuss referida al *Beato* de Girona: *Die Araber haben keine neue Kunst geschaffen* —los árabes no han creado nada nuevo en el Arte— aunque ácierta al conceder gran importancia al Arte persa en la gran síntesis musulmana: *Eines der stärksten in diese Synthese ist die persische Kunst* y el importante papel que jugó Siria<sup>37</sup>.

Siempre que no se generalice a toda la miniatura mozárabe, creemos que Grabar tiene razón en nuestro caso al ver estos elementos reelaborados por los cristianos de Oriente en los primeros siglos de la dominación árabe. En la Siria próxima a Persia copiaron directamente motivos sasánidas entre los siglos VIII y X. Es curiosa la semejanza con el caballero de la serpiente de un jinete arquero y con bandaletas, de un fresco omeya de Qasr-el-Heir. Ciertamente hay que admitir manuscritos cristianos con ilustraciones de origen oriental antiguo y arabizadas. Lo que no es creíble es que toda la ilustración del *Beato* se deba a que «los mozárabes han copiado de una Biblia hecha para cristianos en uno de los países de Levante sometidos al Islam»<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> Para el arquetipo sirio o copto, E. MÂLE, *L'Art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*. pp. 4 a 6, París, 1922.

<sup>36</sup> Para los profetas sentados a la oriental de la *Biblia Hispalense*: O.K. WERCKMEISTER, «Die Bilder der drei Propheten in der Biblia Hispalense», *Madriider Mitteilungen*, n<sup>o</sup> 4, pp. 142 y ss., Heidelberg, 1963. Para M. CHURRUCA «aquí encontramos líneas persas, sasánidas y aqueménidas; helenísticas, coptas, llegadas a nosotros por la cultura árabe», *Influjo oriental*, p. 130, J. DOMÍNGUEZ BORDONA: «Las influencias asiáticas y del antiguo Egipto que se observan en los Beatos de Gerona y Archivo Histórico Nacional explicables sólo por transmisión directa de los árabes, han hecho suponer que el arquetipo de ellos se formó en el Sur de España y que fueron copiados en el Norte por monjes emigrados de Andalucía», *El arte de la miniatura española*, p. 11.

<sup>37</sup> W. NEUSS, *Die Katalanische Bibel-illustration*, pp. 56 y ss., 4. *Die persisch-islamische Kunst*; sobre lo islámico en el *Beato* de Girona, p. 67.

<sup>38</sup> A. GRABAR, «Les mosaïques de Germigny-des-Près», *Cahiers Archéologiques*, vol. VII, lám. LXVI, 1, pp. 171 y ss., París, 1954, en que analiza las influencias árabes omeyas en Occidente. En *Éléments sassanides*, pp. 313 a 315 opina que los mozárabes copiaron una «Biblia hecha para cristianos en uno de los países de Levante sometidos al Islam, y que los armenios, sirios y coptos ilustraron los textos cristianos con ilustraciones islamizadas». Ciertamente, pero no basta para explicar todo el fenómeno de la miniatura mozárabe.

## UNA ICONOGRAFÍA MILENARIA, VENCEDORES Y VENCIDOS

El vencedor arriba y el vencido abajo es una escena muy simple, pero de innumerables variantes plásticas y significados. En el fondo se reduce a la eterna situación humana en que unos pocos están arriba y la mayoría debajo, en que pueblos, grupos, razas, ideas, religiones, ideas políticas, gobernantes o individuos subyugan a otros. El de arriba, que es el que escribe la Historia y encarga la obra, es siempre el bueno y el de abajo el malo. Así fue desde siempre y no se ve el fin a una forma y otra de opresión del hombre por el hombre.

El primer capítulo artístico es el mesopotámico. El ejército del rey sumerio Eannatum avanza sobre una alfombra de enemigos muertos en la Estela de los Buitres (III milenio a. J.C.); los carros pasan sobre los cadáveres en el sumerio Estandarte de Ur (III milenio); el soberano Naram-sin asciende a la montaña en la estela de su nombre marchando sobre los muertos. El precedente directo de los sasánidas victoriosos se encuentra en el relieve rupestre de Sar-i Pu, en que el rey acadio pisa a un enemigo mientras la diosa Inanna le entrega el anillo del poder. Relieves e improntas de cilindros sellos asirios presentan a los reyes en carro o a caballo arrollando a sus contrarios, y lo mismo sucede en el Arte persa aqueménida.

En la relación vencido-vencedor éste puede pisar con sus pies o atacar desde un carro de guerra o desde un caballo. La última forma es la que predominó en el mundo clásico, la Edad Media y aun después. El guerrero armado a caballo atravesando con su lanza al derrotado tendido en el suelo, un modelo que se fija para siempre en el Arte persa sasánida. Los relieves rupestres lo repiten constantemente: Ahura Mazdah, dios del Bien, y Ahriman, dios del Mal, en un relieve de Nagsh-i-Rustan. En la investidura de Ardashir (224-241 a. de J.C.), en el mismo lugar, se ve a este soberano a caballo pisando a Artaban, último rey parto, y a su lado el dios Ahura Mazdah, también jinete y aplastando a Ahriman, que entrega al rey la diadema anular con dos bandaletas<sup>39</sup>. El catálogo sería prolijo.

En el mundo clásico se prestan a estas escenas las numerosas Giganomaquias, Amazonomaquias, luchas con persas, sarcófagos y monumentos decorados con escenas de guerra o relieves históricos. Alcanza la

<sup>39</sup> E. PORADA, *Antiguo Irán*, p. 214 y f. de la p. 215.

cumbre en el joven Disleo, que en su estela de mármol del Museo del Cerámico de Atenas, alancea a su enemigo, sin duda la más bella obra que el Arte ha producido sobre este tema (h. 394 a. de J.C.)<sup>40</sup>.

## LOS EMPERADORES ROMANOS VICTORIOSOS Y LA ICONOGRAFIA ECUESTRE DE CONSTANTINO

Roma heredó esta iconografía del antiguo Oriente, la enriqueció y desarrolló de modo extraordinario, y lo mismo sucedió en otros pueblos no latinos de su dominio político. Allí se produjo la fijación definitiva del tipo y lo proyectó a toda la Edad Media de Occidente, con abundancia y constancia ejemplares en que aparecen variantes tan importantes como la serpiente. El triunfo del emperador Constantino el Grande tuvo especial importancia porque fue la cristianización del tema.

En los relieves históricos el emperador a caballo aplasta a los enemigos, sobre todo bárbaros. Así lo hace Trajano en su campaña contra los dacios en un relieve reaprovechado en el arco de Constantino de Roma, o Galerio en el suyo de Salónica (h. 300 d. J.C.), por citar sólo dos ejemplos<sup>41</sup>. Así aparecían también en las numerosas estatuas que hubo en las plazas de Roma y Constantinopla, en su inmensa mayoría perdidas<sup>42</sup>. Monedas y medallas repiten con frecuencia la escena, que a veces se refería a estatuas públicas. La numismática aporta una variante básica: el emperador ataca a una serpiente normal o con cabeza humana cuando se refiere a Atila. Lo mismo aparece en una medalla del siglo IV<sup>43</sup>. Discos de plata y gemas recogen la misma temática<sup>44</sup>.

<sup>40</sup> Aunque es pieza muy divulgada, remitimos por su belleza a la reproducción de J. CHARBONNEAUX, R. MARTIN, F. VILLARD, *Grecia clásica*, p. 198, f. 227, Madrid, 1970.

<sup>41</sup> Trajano combatiendo con los dacios, relieve del arco de Constantino en Roma, procedente del foro de Trajano. Magnífico detalle a doble p. en P. GRIMAL, *La civilisation romaine*, f. 46, París, 1962.

<sup>42</sup> J. BABUT, «Les statues équestres du forum», *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, t. XX, pp. 209 y ss., París, 1900. Para caballeros de origen oriental: A. GRABAR, *L'Empereur dans l'Art byzantin*, publicación de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, fascículo 75, pp. 43 y ss. nota 6, Estrasburgo, 1936, de especial interés para el caballero vencedor del bárbaro o del demonio.

<sup>43</sup> A. GRABAR, *El primer arte cristiano*, p. 200, f. 220, Madrid, 1967. MAURICE, *Numism. Constant.*, lám. XV, n° 7; COHEN, VI, p. 443.

<sup>44</sup> F. CABROL, H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, t. IV, 1ª parte, Disco de Perusa con caballero alancea a un bárbaro ¿época de Justiniano?, col. 1189-91, fig. 3786, París, 1920; Disco de Verona, plata, época de Teodorico o después *Dictionnaire* t. IV, 1ª parte, col. 1188-89, f. 3785; Gema de Sardónica con el triunfo del emperador Licinius, *Dictionnaire*, t. VI, 1ª parte, col. 802, fig. 4930.

En el mundo romano oriental esta iconografía se complica con ideas místicas y gnósticas de difícil interpretación. Buena muestra es un bronce del Museo Británico, en torno al siglo IV, que representa a un jinete vestido de emperador, con lanza, una gran serpiente a sus pies y otras dos más pequeñas arriba, y una figura que tira del caballo; le acompañan las misteriosas palabras EIS THEOS (un dios)<sup>45</sup>.

El tema parece afianzarse con el paso del tiempo y culmina en el Bajo Imperio. Es sobre todo la figura del emperador Constantino la que le da un giro muy importante y de gran repercusión. Fue él quien se convirtió al Cristianismo y liberó esta religión, según cuenta la leyenda, tras la conocida aparición del ángel en sueños. Se relata en la apócrifa *Vita Silvestri*, en torno al siglo V, la recoge el *Liber Pontificalis* y muy pronto adquiere carácter oficial<sup>46</sup>.

La plástica artística y la leyenda y sus errores intervinieron pronto. Al parecer ante San Juan de Letrán había en la segunda mitad del siglo X una estatua ecuestre antigua que durante siglos se creyó de Constantino. Según Mâle sería la que Pablo III mandó colocar en el Capitolio en 1538 por consejo de Miguel Ángel, donde sigue hoy. Al parecer hubo un error, porque esta estatua representa a Marco Aurelio, zañudo perseguidor del Cristianismo. Hoy no tiene vencido bajo el caballo, aunque Mâle supone que lo tuvo, apoyándose en textos de los siglos XI y XII<sup>47</sup>. Fuera la obra que fuese, Constantino aplastando a un vencido pudo referirse a su victoria sobre Magencio o sobre los bárbaros, pero pronto cambió de significación y fue el vencedor del paganismo, de la herejía y del Mal en general. La gran cantidad de esculturas y pinturas

<sup>45</sup> *Dictionnaire*, t. IV, 2ª parte, col. 2586, fig. 4028.

<sup>46</sup> *Liber Pontificalis*, edición, introducción y comentarios de L. DUCHESNE, t. I, p. CXIII, París, 1882; t. II, pp. 259 y ss., París, 1892; en la segunda edición, París, 1955, t. II, pp. 254 y 259. EUSEBIO DE CESAREA, *La vie de l'empereur Constantin*, traduc. de COUSIN, p. 528, París, 1675; en latín, *Vita Constantini*, en MIGNE, *Patrol. Graeca*, t. XX, col. 1058.

<sup>47</sup> Para las estatuas de Constantino en Roma: J.P. BARATIER (edic. de), *Voyages de Rabbi-Benjamin, fils de Jona de Tudèle*, escrito h. 1173, p. 28, Amsterdam, 1734; CHARTON (edic. de), *Benjamin de Tudèle, voyageur juif espagnol*, en *Voyageurs anciens et modernes*, t. II, p. 164, París, 1855; F. PLUQUET (edic. de), *Roman du Rou et des ducs de Normandie* (escrito por un poeta normando del s. XII), t. I, p. 406, Rouen, 1827; F. OZANAM (edic. de), *Graphia aureae urbis Romae*, en *Documents inédits pour servir à l'histoire littéraire de l'Italie depuis le VIIIe. siècle jusqu'au XIIIe.* (descripción de fines del s. XII), pp. 155 a 183, París, 1.850; E. MENTZ, «Monuments antiques de Rome au XV<sup>e</sup>. siècle», *Revue archéologique*, t. XXXII, p. 162, París, 1.876; A. GRAF, *Roma nella memoria e nella immaginazioni del medio evo*, t. II, pp. 47 y 111, Turín, 1.883; F. GREGOROVIVUS, *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter*, t. III, pp. 348 y ss., Stuttgart, 1.890; L. HOMO, *Roma medievale (476-1.420)*, p. 180, reedic. París, 1.956.



representando caballeros y vencidos que se encuentran en las iglesias medievales de Europa serían, según Mâle, copias difundidas por los peregrinos, teoría hoy muy discutida y problema al que se buscan otras explicaciones, como la historicista de Crozet<sup>48</sup>. Para Kingsley Porter los caballeros constantinianos proceden de un mosaico perdido del Santo Sepulcro de Jerusalén<sup>49</sup>. En cualquier caso fueron las representaciones de Constantino las que dieron un giro cristiano a un tema pagano milenario.

### UN CURIOSO PRECEDENTE, EL ARCO TRIUNFAL CAROLINGIO DE EINHARD

B. Montesquiou-Fezensac advirtió que en el manuscrito francés 10.440, folio 45 de la Biblioteca Nacional de París hay un dibujo que representa un arco triunfal desplegado, como las cartulinas recortables para montar arquitecturas. El libro contiene copias y dibujos de inscripciones y monumentos antiguos, obra de Brotier, Souciet y otros jesuitas de los siglos XVII y XVIII. El arco es un dibujo de línea lavado de un arco de hueco único, sin columnas ni pilastras, que parece copia fiel de la realidad, fechable en el siglo XVII<sup>50</sup>. Aunque de aspecto romano, todos los detalles apuntan al mundo carolingio, y lo confirma la inscripción dedicatoria que traducida dice: «Para sostener el trofeo de la

<sup>48</sup> Para la teoría de que los caballeros pisoteando a un enemigo en las iglesias medievales europeas es Constantino, como consecuencia de las peregrinaciones, E. MÂLE, *L'Art religieux du XIIe. siècle en France*, p. 148, nota 1, p. 249, nota 2, p. 251, nota 2, pp. 247 y ss., París, 1947. AUDIAT, *Les cavaliers au portail des églises*. A gers, 1872.

<sup>49</sup> Según A. KINGSLEY PORTER, el caballero procedía del mosaico, hoy perdido, del Santo Sepulcro de Jerusalén, *Romanesque Sculpture in the Pilgrimage Roads*, p. 187, Boston, 1923.

<sup>50</sup> B. DE MONTESQUIOU-FEZENSAC, «L'arc de triomphe d'Einhardus», *Cahiers Archéologiques*, t. IV pp. 79 y ss., París, 1949, en lám. I el dibujo completo desplegado, en lám. II la maqueta montada, otras láms. de comparaciones; del mismo, «L'arc d'Eginhard», *Cahiers*, t. VIII, pp. 147 y ss., París, 1956, numerosas láms. entre ellas el dibujo de Lieja M.R. KRAUTHEIMER, «The carolingian revival of early christian architecture», en *Art Bulletin*, t. XXIV, I, marzo 1942; FERNER DERS, «Das Einhardkreuz mit einem Anhang zu den Problemen des «Rupertus-Kreuzes», *Frümittelalterliche Studien*, n° 8, p. 93, 1954; K. HAUCK, «Das Einhardkreuz», *Abh. der Akademie d. Wiss. in Göttingen*, p. 13, Göttingen, 1974; V. H. ELBERN, «Liturgisches Gerät des frömmittelalters als Symbolträger», *Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, «Simboli e Simbologia nell'Alto Medioevo», abril 1975, t. I, pp. 349 y ss., en especial p. 174, Espoleto, 1976, muy buena ilustración; J. HUBERT, J. PORCHER, W.F. VOLBACH, *El Imperio carolingio*, «El Universo de las formas», Madrid, 1968, pp. 34-35, fig. 29 con la maqueta montada volumétricamente, dando idea del original de madera recubierta de plata repujada.

eterna victoria, el pecador Einhardus ha hecho erigir y consagrar este arco». Este personaje era un eclesiástico que estudió en la abadía de Fulda, fue admitido en la corte de Carlomagno en 791, y allí ejerció cargos importantes hasta que se retiró a Selienstadt en 828 y allí escribió la *Vita Karoli Magni Imperatoris*, con un sorprendentemente detallado retrato literario del emperador<sup>51</sup>. Montesquiou creyó que era uno de los arcos triunfales que había en las iglesias, pero se equivocó, se trataba de un objeto de plata de menor tamaño<sup>52</sup>.

El dibujo reproduce también numerosas figuras y escenas que decoraban el arco. Aquí sólo nos interesan los dos jinetes armados, uno a cada lado del interior del arco. Uno lleva casco triangular, como en las miniaturas de los siglos IX y X, y es un carolingio; el otro, con casco redondo y cimera, es un *basileos* de Constantinopla. Ambos aplastan enormes serpientes. Se quiso representar a los Emperadores de Oriente y Occidente como defensores del Cristianismo: el oriental aludiría a Constantino y el occidental a Carlomagno, el primero se referiría a la derrota del paganismo y el segundo a la conversión de los sajones. Si creemos a Eusebio de Cesarea, Constantino fue el primero en Occidente que sustituyó el enemigo vencido bajo el caballo por una serpiente<sup>53</sup>; en cuanto a la referencia a Carlomagno, no se olvide que se le llamaba «el nuevo Constantino».

Montesquiou publicó un segundo artículo con rectificaciones y precisiones al tener conocimiento de un trabajo anterior de Brassine y de la existencia en la Biblioteca de la Universidad de Lieja del manuscrito 840, de Henri van den Berch (1592-1666) *Monumenta Historia Leodensis*, que incluye un dibujo similar, sin las figuras, pero con interesantes datos escritos<sup>54</sup>.

Esta digresión es útil por el paralelismo tan próximo con el caballero y la serpiente que ofrecen los del arco de Einhard. Indudablemente

<sup>51</sup> *Vita Karoli Magni Imperatoris*, colección Du Chesne, París, 1636.

<sup>52</sup> Para arcos triunfales en las iglesias medievales: CIAMPINI, *Vetera monumenta*, Roma, 1690; RABANO MAURO, *De Universo*, libr. XX, cap. II, en MIGNE, *Ptol. Lat.*, III, col. 535.

<sup>53</sup> EUSEBIO DE CESAREA, *Vita Constantini*, III, 3.

<sup>54</sup> J. BRASSINE, «Monuments d'art mosan disparus», *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège*, t. XXIX, Lieja, 1938, *II Reliquaire d'Eginhard*, pp. 155 y ss., 194 y ss., lám. I; B. DE MONTESQUIOU-FEZENSAC, «L'arc d'Eginhard (deuxième partie)», ff. 2, 5 y 6; *Catalogus sacrarum reliquiarum sancti Servati*, 1677, habla de la existencia de dos arcos, uno de plata con la dedicación de Einhard; este arco era de plata, medía 38 × 23 cms. (sin la cruz que lo remataba), y en él depositó Einhard las reliquias de Pedro y Marcelino, h. el año 828.

no son la fuente directa, pero sí una prueba de la iconografía que corría por Europa con alguna anterioridad y de la difusión del modelo en la cultura cristiana altomedieval.

## SERPIENTES Y DRAGONES

El Cristianismo adoptó muy pronto el esquema del vencedor y el vencido. A veces el segundo tiene figura humana: Cristo atraviesa a Satán con la lanza crucífera; la Santísima Trinidad aplasta a Satán, Arrio y Judas; las Virtudes pisotean a los Vicios; los santos de las portadas románicas y góticas posan los pies sobre negativos seres grotescos, etc. Pero es más frecuente que debajo esté la serpiente u otros monstruos reptiloides: Cristo anda sobre serpientes en numerosas obras —*Christus super aspidem*—, sobre el león y la serpiente, sobre el dragón, sobre Leviatán. Pero el enemigo vencido, sobre todo si su vencedor es un caballero, es la serpiente.

Los ofidios abundaban en Mesopotamia y Egipto, no es extraño que se integraran en sus culturas, se identificaran con divinidades, recibieran culto y pasaran al Arte. A veces tuvieron valor negativo como símbolos de las fuerzas terribles de la Naturaleza, contra las que luchan los héroes, como Hércules y la Hidria de Lerma. Pero en general tenían sentido positivo y religioso. La marcha silenciosa y rápida, la astucia, el peligro mortal de su mordedura, provocaron curiosidad malsana que se sublimó en culto.

En Mesopotamia se adoraron las serpientes, en el Egipto faraónico alcanzaron alto grado de divinización y de representación artística. Su veneno entraba en la composición de los remedios más caros, y se la consideraba dotada de gran sabiduría. Esculapio, dios de la Medicina, fue primitivamente un héroe tesalio adorado en forma de serpiente — como también Erecteo — que luego se convirtió en su símbolo y en el de su hija Hygia. Kronos, el tiempo humano, y Eion, el tiempo absoluto, iban acompañados de serpientes en sus apariciones como dioses. El Agathodaimon, serpiente enroscada que vemos en un relieve de Delos, se identifica con el genio tutelar de la casa; los lararios romanos representaban a los antepasados como serpientes. En general se relacionaban con la fecundidad, la tierra, el Cosmos, los muertos y la Medicina. Las numerosas sectas gnósticas, a partir de los Ptolomeos, llevaron a la

demencia el culto de las serpientes, Alejandría fue su capital<sup>55</sup>. Luciano de Samosata, Orígenes, San Jerónimo, San Agustín y casi todos los Padres lucharon contra la basura gnóstica con muy poco éxito. Las serpientes pasaron a la posteridad como seres diabólicos, que la Edad Media combatió, a través de los manuscritos del *Physiólogos*, de la magia y al fin de las leyendas populares y cuentos infantiles: Perseo y Andrómeda, Angélica y Meodoro, etc. Adviértase que serpiente y dragón son intercambiables, DRÁCON en griego significa simplemente «serpiente», aunque es frecuente que le añadieran alas, garras y cabeza de cuadrúpedo. La mujer y la serpiente también son figuras simbólicamente equivalentes.

El mayor escándalo pagano fue la serpiente Glycón, inmensa impostura de un Alejandro de Abonotichos, en la costa de Panflagonia, que vivió hacia 105-161 d. de J.C. En el 145 fundó un santuario-oráculo en el que exhibía una gran serpiente domesticada a la que adaptó una cabeza de tela pintada de aspecto humano con larga cabellera de crin de caballo. La farsa tuvo enorme éxito y perduró mucho tiempo después de su muerte, a pesar del poema de Luciano a «Alejandro el falso profeta» (h. 180) y de los esfuerzos de los cristianos. Glykón se reprodujo en el reverso de las monedas de Antonino, Marco Aurelio y Faustina la Joven, Lucius Versus y Lucila, Geta, Severo Alejandro, Gordiano el Piadoso y Treboniano Galo<sup>56</sup>.

El emperador a caballo aplastando la serpiente aparece en una moneda de Constancio II. Pero las más interesantes se acuñaron después de que Aecio venciera a Atila en los Campos Catalaúnicos en 451; Valentiniano III, que reinaba en Roma, emitió monedas de oro y de plata, Marciano, que gobernaba simultáneamente en Constantinopla, de oro. En ellas se representaron atravesando a Atila con lanza crucífera en forma de serpiente con cabeza humana, copia de Glykón<sup>57</sup>.

La mujer se asimiló tan estrechamente a la serpiente, que muchas veces aparece la figura híbrida de torso femenino y el resto de reptil.

<sup>55</sup> Para este caso, véase *Dictionnaire*, t. I, 2ª parte, columnas 1841 y caso ss., París, 1924.

<sup>56</sup> H. LECLERCQ, *Dictionnaire*, artículo *Lucien de Samotraces*, t. IX, 2ª parte, colum. 2619 y ss., en especial el apartado *II Alexandre d'Abonotichos*, colum. 26020 y ss., ff. 7225 a 7227, con amplia bibliografía. Para la escultura en mármol, R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma centro del poder*, p. 313, f. 352, Madrid, 1970.

<sup>57</sup> H. LECLERCQ, *Dictionnaire*, art. *Huns*, en especial apart. X. *Atila dans la Numismatique*, colum. 2823-25, ff. 5758 y 5759, t. VI, 2ª parte, París, 1925. R. LATOUCHE, *Galois et francs*, ilustración p. 182, París, 1965.

También es el caballero el que la aplasta o hiere en el suelo. Estas figuraciones no nacieron, como sería de esperar, en el mundo represivo judeo-cristiano, sino en el gnóstico de Egipto y Levante. Se trata de amuletos de cobre de valor profiláctico contra el mal de ojo y sobre todo contra las hemorragias de nariz. Abundan en el siglo III; buen ejemplo es uno gnóstico con mujer desnuda en el suelo y jinete vestido con atuendo imperial romano conducido por un ángel<sup>58</sup>.

No se consideró santo a Salomón, pero sí sabio y mago, y los primeros cristianos le invocaban contra los diablos. Hay unas curiosas piezas llamadas «Sellos de Salomón», de cobre o tallados en piedras duras, que le presentan a caballo alanceando a una diablesa desnuda. Otro amuleto gnóstico cristiano ofrece al jinete destrozando simultáneamente a una mujer y una serpiente. Tienen inscripciones propiciatorias en griego, y sabemos que esas féminas híbridas eran Gillu o Gilu, personificación del Mal, a la que «el ángel arranca el secreto de sus nombres, que la hacen inofensiva para los que la conocen»<sup>59</sup>. El tema se repite en el Arte copto, como el San Sisinnios a caballo hiriendo a una diablesa en una pintura al fresco de Bauit<sup>60</sup>. Pero estas diablesas no pasaron a la plena Edad Media, que prefirió las serpientes.

## SANTOS GUERREROS

El caballero y la serpiente se convirtieron en uno de los temas favoritos del Cristianismo. La serpiente gozaba de muy mala fama desde que en el *Génesis* fue la tentadora del pecado original. El *Apocalipsis* que ilustraba nuestro miniaturista está lleno de bestias infernales serpenti-formes con una o siete cabezas. En el capítulo XX, 2 el ángel que tiene

<sup>58</sup> Bibliografía sobre amuletos con diablesas vencidas por caballeros: H. LECLERCQ, *Dictionnaire*, t. I, 2ª parte, colum. 1847 y ss., ff. 506 y 507, París, 1924; N. THIERRY, «Notes sur l'un des bas-reliefs d'Alahan Manastiri, en Isaurie», *Cahiers archéologiques*, t. XIII, pp. 41 y ss., ff. 3 y 4, París, 1962. Véanse también: G. SCHUMBERGER, *Amulettes byzantines anciens destinés à combattre les maléfices et maladies*, París, 1892; P. PERDRIZET, *Negotium perambulans in tenebris*, Estrasburgo, 1922; R. MOUTERDE, «Objets magiques», *Mélanges de l'Université Saint-Joseph*, t. XXV, fasc. VI, pp. 121 y ss.; C. BONNER, «Studies in magical Amulets», *Collection University of Michigan Studies. Humanistic series*, vol. XLIX, pp. 112 y ss., 1950.

<sup>59</sup> H. LECLERCQ, *Dictionnaire*, t. I, 2ª parte, f. 1068; t. X, 1ª, f. 7547; t. XV, 1ª, ff. 10727, 10729, 10730 y colum. 588-602.

<sup>60</sup> N. THIERRY, *Notes sur l'un des bas-reliefs*, p. 46, f. 5; A. THEILE, *El arte en África*, Barcelona, 1964.

la llave del abismo «Prendió al Dragón, la antigua serpiente, que es el Diablo, Satanás, lo encadenó por mil años». Insiste repetidamente en la dualidad opuesta del Cordero, Jesucristo, el Bien, frente al Dragón, el Anticristo, la serpiente, Satanás, el Mal. El uso y abuso de la serpiente que hizo el paganismo, el escándalo de Glykón, fortalecieron la condena cristiana de la serpiente, como viejo símbolo de la fecundidad que transformó en el de la represión de la sexualidad, imagen de la lujuria. Ya que no pudo destruir la serpiente, la admitió para condenarla.

El Cristianismo concibió la existencia como dura y permanente lucha contra el Mal, y nada mejor para expresarla que el combate del guerrero y la serpiente. Así surgieron los santos guerreros, como el tan prodigado San Miguel matando al dragón, y pronto adquirió protagonismo el antiguo guerrero a caballo, el emperador victorioso de milenaria ascendencia oriental. Esto ocurrió en la Siria cristiana y en el Egipto copto, donde se representaron así los santos nacionales, incluso a Cristo, sin que respondan siempre a una historia concreta. En ocasiones no existieron, o sus vidas reales nada tuvieron que ver con las luchas militares. Y como lo egipcio estaba de moda en la baja romanidad, el tema se extendió a toda Europa<sup>61</sup>. El mundo bizantino, balcánico, eslavo en general, está lleno de pinturas, mosaicos e iconos con militares mártires y bélicos reyes o príncipes santificados. Entre coptos, bizantinos y eslavos son frecuentes los grupos de santos guerreros de nombres desconocidos o no consignados<sup>62</sup>.

El tema adquirió tal importancia que se tomó como origen de la dinastía imperial de Abisinia. Según la leyenda etíope, hace 3.000 años un dragón enfurecido de la región del Tigray, en Eritrea, devoraba diariamente una doncella, y los jefes de las tribus decidieron nombrar rey al vencedor del monstruo. Surgió un valiente que mató al dragón y le coronaron. Le sucedió su bella hija, Belkis, la reina de Saba en el Yemen, que conquistó el corazón de Salomón. El hijo de ambos fue el primer

<sup>61</sup> SANTIAGO DE LA VORÁGINE, *La Leyenda Dorada*, traducción del latín de FR. J. M. MACIAS, Madrid, 1982; H. DELEHAYE, *Les légendes grecques des saints militaires*, París, 1919; A. GRABAR, «Recherches sur les influences orientales dans l'Art balkanique», *Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg*, fasc. 43, París, 1928; SCHWEINFURTH, *Geschichte der russischen Malerei in Mittelalter*, La Haya, 1930; CH. DELVOYE, *L'Art byzantin*, París, 1967.

<sup>62</sup> K. WESSEL, *L'Art copte*, f. 14, Bruselas, 1964, santo caballero copto no identificado, relieve de caliza; DELUYE, *L'Art byzantin*, f. 60, caballero que alancea a un monstruo y le coronan dos ángeles, relieve de la catedral de Aix-la-Chapelle, del s. VI.

emperador de Etiopía, Menelik I, que subió al trono en el 950. Cronología y geografía son disparatadas<sup>63</sup>.

Uno de los más interesantes conjuntos artísticos coptos es el convento de San Apolo, en Bauit, del siglo VI. Sus capillas están pintadas con interminables filas de monstruos combatidos por mártires caballeros. En la capilla XVII aparece uno de los más famosos, San Sisinnios, que hiere a caballo a una diablesa desnuda, Alabasdria según un letrero; cerca de ella hay otra mujer, alada y mitad serpiente, la «hija de Alabasdria»<sup>64</sup>.

Más importancia tuvo el extraño Theodoros, el Fedor ruso. Gran mártir de Euchaita (hoy Tchorum) en la provincia de Amasia y Sínope, su culto partió de Asia Menor en el siglo V y se extendió por toda la Cristiandad durante el primer milenio. Originariamente fue un soldado raso del ejército de Maximiano, que sufrió atroz martirio por incendiar el templo de Cibeles. Luego lo elevaron a general, y en el siglo IX se desdobló en dos, TÉRON, el soldado, Tirón, y STRATELÁTES, el general, Teodoro, que suelen verse juntos en la misma obra, a caballo exterminando serpientes. Llevado a Italia por los soldados de Belisario, San Teodoro fue patrón de Venecia antes que San Marcos. En Etiopía se asimiló al Caballero Blanco que libera a la doncella<sup>65</sup>.

Hay que añadir otros muchos santos caballeros matadores de serpientes: el copto San Menas, San Demetrio, que a veces se confunde con Teodoro, San Mercurio, San Procopio, que es un desdoblamiento de Teodoro, San Nicolás, que cabalga vestido de obispo<sup>66</sup>.

El más famoso y difundido de los santos guerreros vencedores de reptiles es San Jorge. La Historia sólo dice que era sirio nacido en Lidia

<sup>63</sup> A. E. THEILE, *El Arte en África*, pp. 183-184, Barcelona, 1964.

<sup>64</sup> H. LECLERCQ, *Dictionnaire*, artículo *Bauit*, t. II, 1ª parte, colum. 203-251, en particular colum. 251 y f. 1285, París, 1925; A. GRABAR, *La edad de oro de Justiniano*, p. 179, f. 192, Madrid, 1966.

<sup>65</sup> El Caballero Blanco y San Teodoro o Demetrio, gran fresco de la iglesia etiope de Lalibela; el jinete sobre caballo blanco, arriba la princesa liberada del dragón; el Teodoro o Demetrio también liberan a otra princesa, se dijo que este fresco es del s. XII, pero parece muy arcaizante del XVII; A. THEILE, *El Arte en África*, ff. 132 a 134. Ladrillos coptos con relieves de producción industrial a molde con caballero alanceando a la serpiente, Hadjeb-el-Aioun, H. LECLERCQ, *Dictionnaire*, t. VI, 2ª parte, colum. 1956-59, ff. 5520, París, 1925.

<sup>66</sup> H. LECLERCQ, *Dictionnaire*, t. XV, 2ª parte, colum. 1691, f. 10956, disquito hallado en Estrasburgo; del mismo, *Dictionnaire*, *Caire le Vieux*, en especial colums. 1559-61, t. II, 2ª parte, ff. 1840 a 1842, relieves de marfil coptos de la iglesia de Abu Sargas o San Sergio, s. VIII, con el tema del caballero, posibles Santos Demetrio, Menas y Mercurio. San Sergio, icono bizantino del s. XIV, del convento de Santa Catalina del Sinaí, H. SKROBUCHA, *Meisterwerke der Ikonmalerei*, lám. V, Recklinghausen, 1961.

hacia el 270 y martirizado en Nicomedia en 303. Pero la imaginación le supone en una campaña en Persia, viviendo en Beyrut, luchando con un dragón, enviado por Dioclesiano en una expedición a Gran Bretaña de donde pasó a Irlanda. Oculto por enorme vegetación artística y literaria de Asia y Europa, sus variantes iconográficas superan a sus leyendas, pero ¿existió? <sup>67</sup>.

Se ha supuesto que el origen de San Jorge es el Horus egipcio con cabeza de halcón como jinete que atraviesa un cocodrilo <sup>68</sup>. Sin duda fue así en otros santos caballeros orientales; en San Jorge existe la dificultad de que su lucha con el dragón es invención tardía citada por primera vez en un libro del siglo XII, y aún posterior la princesa que libera de la bestia. También se ha dicho que en Asia Menor pasaron al santo muchos atributos de la divinidad persa Verethagana <sup>69</sup>.

La última versión de los santos guerreros es la de Santiago en España. El rey asturiano Ramiro emprendió una campaña contra los musulmanes para rescatar el tributo de las cien doncellas, acordado por un antecesor, el malvado Mauregato. En la batalla de Clavijo (834) apareció el Apóstol luchando en un caballo blanco y dio la victoria a los cristianos. Históricamente no existió tal tributo, ni la campaña de Ramiro, ni batalla de Clavijo en esa fecha, ni Santiago fue antes, ni

<sup>67</sup> A. J. BUTLER, *Ancient Coptic Churches of Egypt*, t. II, p. 365, Londres, 1884; P. VETTER, *Der heilige Georg des Reinbot von Durne*, Halle, 1896; J. STRZYGOWSKI, «Der koptische Reiterheilige und der hl. Georg», *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde*, t. XL, pp. 49 y ss., Berlín, 1902-1903; C.S. HUBST, *St. George of Cappadocia*, Londres, 1909; O. FREIHERR VON TAUBE, *Zur Ikonographie St. Georges in der italienischen Kunst*, Munich, 1911; W. F. VOLBACH, «Der Hl. Georg», *Studien z. Dt. Kunstgeschichte*, n.º 199, Estrasburgo, 1917; H. LECLERCQ, *Dictionnaire*, t. VI, 1ª parte, colum. 1021 y ss., París, 1924; del mismo, t. II, 1ª parte, f. 1271, París, 1925; J. KEZAROW, «The Tracian Rider and Saint George», *Antiquity*, n.º 47, pp. 290 y ss., 1948; H. V. WNTZEL, «Die Kamee mit dem Hl. Georg im Schloss zu Windsor. Zur Ikonographie der byzantinischen Kameen mit hl. Rittern», *Kunsthistorische Studien Festschrift Friedrich Gerke*, Baden Baden, 1962, con abundante, interesante y rara bibliografía; O. GORDON, *Saint George, Champion of Christendom and patron Saint of England*, Londres, 1974; SANTIAGO DE LA VORÁGINE, *La Leyenda Dorada*, t. I, pp. 248 y ss., Madrid, 1982.

<sup>68</sup> Parece que Horus montado, vestido como guerrero a la romana y alanceando a un cocodrilo fue el modelo iconográfico de San Jorge: CH. CLERMONT GENNEAU, «Horus et Saint Georges d'après un bas-relief inédit du Louvre. Notes d'archéologie orientale et de mythologie sémitique», *Revue Archéologique, nouvelle série*, t. XXXII, pp. 23 y ss., 196 y ss., 372 y ss., París, 1876; H. LECLERCQ, *Dictionnaire*, t. VI, 1ª parte, col. 1026 y ss., f. 5230, este autor describe e identifica Horus-San Jorge, París, 1924.

<sup>69</sup> Orbeli cree en la asimilación Verethagana-San Jorge, D. TALBOT RICE, «The accompanied Saint George», *Actes du VIe. Congrès International d'Études Byzantines* t. II, pp. 383 y ss., París, 1951. San Jorge se relacionó primero y en Oriente con las serpientes, el dragón es versión occidental tardía; una canción popular rusa dice todavía: «San Jorge el Valeroso cayó/contr el tropel de serpientes,/y el tropel de serpientes le sermoneó,/ y San Jorge desenvainó una afilada espada/y atacó al tropel de las serpientes». La añadidura de la princesa y otros personajes tuvo especial éxito, tardío, en Occidente.



nunca fuera de aquí, personaje del menor matiz guerrero. Se trató de una maniobra política para impulsar la Reconquista y establecer un salvaje impuesto; el «voto de Santiago», que duró hasta las Cortes de Cádiz de 1812; en fiscalidad todos los pretextos son útiles. La invención parece del siglo XII y desde entonces el Arte le representó como un guerrero aplastando a un moro, nueva y absurda adaptación de la vieja imagen del emperador victorioso con raíces en la remota Persia sasánida<sup>70</sup>. Curiosamente en La Rioja se representó así a San Millán, que cabalga y lucha con hábito de monje.

## LOS ANÓNIMOS CABALLEROS VENCEDORES

En muchas iglesias románicas y góticas aparece el caballero. En ocasiones grandes esculturas exentas o altorrelieves —los supuestos Constantinos—, pero abundan más las figuras de menor tamaño que aparecen en relieves y sobretodo en capiteles. Es siempre el guerrero a caballo que atraviesa con la lanza al enemigo vencido, una serpiente o un dragón. No tienen nombre ni atributos personales. Son la reducción a un símbolo de fácil comprensión de la eterna lucha entre el Bien y el Mal con el triunfo del primero. La intensa vida militar de la Edad Media explica su éxito, el combate espiritual se expresa en acción bélica. Pasaron a los ideales de la caballería, y sus paladines se enfrentan a los monstruos en los libros de caballería. Pueden adoptar comprensibles variantes locales, como en España, donde el vencido puede ser un moro,

<sup>70</sup> *Codex Calixtinus*, archivo de la catedral de Santiago de Compostela, fol. 162, en que Santiago aparece en el sueño de Carlomagno como un caballero impresionante, A. SICART, *Pintura medieval: la miniatura*, Santiago de Compostela, 1981.

representante aquí de los mayores enemigos de la fe y la independencia de los cristianos. Bello ejemplo es el relieve de Tudela, del siglo XII. La inmensidad del tema justifica que no lo ahondemos aquí<sup>71</sup>.

Sorprende la universalidad y persistencia de esta iconografía, en ocasiones de aparición insospechada. Muestra curiosa es el escudo de Labra, una aldea asturiana de 147 habitantes en el concejo de Cangas de Onís. En una variante aparece el caballero con armadura y lanza hiriendo a la serpiente; en otra se le añadió cruz, león y estrella de ocho puntas<sup>72</sup>.

## CONSIDERACIONES FINALES SOBRE LAS MINIATURAS DE LOS BEATOS DE GIRONA Y DE TURÍN

Esta larga historia lleva a algunas conclusiones seguras y a varias hipótesis. El Herodes a caballo del *Beato* de Girona podría tener como modelo un códice sirio, si se confirmara con seguridad que esta miniatura se encontraba en él; estilísticamente y por otras razones podría suponerse para el modelo una fecha hacia el siglo VII avanzado o el VIII. Hay la dificultad del idioma, los letreros explicativos de Girona están en latín, si se copió de un original sirio estarían en caracteres y lengua siria, lo que exigiría que al menos uno de los artífices del *Beato* los

<sup>71</sup> Bibliografía sobre el caballero victorioso: L. H. LABANDE, *L'église de Saint-Trophime d'Arles*; París, 1930; F. BENOIT, «La cathédrale Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence», *Congrès Archéologique tenu à Aix-en-Provence* en 1932, p. 26, Aix-en-Provence, 1933; J.M. LACARRA, «Imágenes de caballeros», *Príncipe de Viana*, t. V, pp. 37 y ss., Pamplona, 1941; R. CROZET, «Nouvelles remarques sur les cavaliers sculptés dans les églises romanes», *L'Art roman en Poitou*, pp. 207 y ss., París, 1948; P. M. TONNELIER, «Reflexions sur les cavaliers des portails romans», *Bulletin de la Société Historique et Scientifique des Deux-Sèvres*, pp. 225 y ss., 1952; A. APRAIZ, «La elaboración estética en las peregrinaciones» y en especial el apartado «La confusión del asunto: el tema del caballero», *Clavileño*, n° 19, año IV, pp. 19 y ss., 23 y ss., Madrid, 1953; R. CROZET, «Nouvelles remarques sur les cavaliers sculptés ou peints dans les églises romanes», *Cahiers de civilisation médiévale. X-XIIIe siècles*, t. I, n° 1, pp. 27 y ss., Poitiers, 1958; del mismo, «Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon», *Cahiers de civilisation médiévale. X-XIIIe siècles*, t. III, n° 1, Poitiers, 1960; F. JACOBS, *Die Kathedrale S. Marie Icona Vetere in Foggia*, Hamburgo, 1968; R. CROZET, «Le thème du cavalier victorieux dans l'art roman de France et d'Espagne», *Príncipe de Viana*, año 32, n° 124-125, Pamplona, 1971; M. RUIZ MALDONADO, «El caballero victorioso» en la escultura románica española. Algunas consideraciones y nuevos ejemplos», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, vol. XLV, pp. 271 y ss., Valladolid, 1979; de la misma, *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Salamanca, 1986; de la misma, «Un nuevo ejemplo de Caballero Victorioso en relación con el ciclo davidico», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, pp. 457, y ss., Valladolid, 1983; de la misma, «El jinete de Foggia y otras obras italianas», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, vol. XXVIII, pp. 71 y ss., Zaragoza, 1987; R. REY, *L'Art des cloîtres romans*, Toulouse, s.f.

<sup>72</sup> Reproducción en *Gran Enciclopedia Asturiana*, t. 8, p. 299, Gijón, 1976.

conociera en tierras leonesas en el siglo X, lo que es muy difícil. Más posibilidades habría si estuvieran en griego, o desde luego en árabe, lengua familiar entre los mozárabes. Puede que no se utilizara el modelo primitivo, sino una copia intermedia traducida al latín. Es un punto imposible de aclarar.

La repetición de Herodes a caballo y tendido en el suelo bajo su montura, es un claro y típico sincretismo de tiempo muy medieval: en el mismo espacio se representan simultáneamente dos acciones sucesivas en el tiempo, que hay que «leer» una a continuación de la otra. Cabe preguntarse si el primer artista que inventó la miniatura, fuera quien fuese, lo hizo sencillamente así, o si pensó para su composición en el esquema tan difundido del vencedor a caballo y el vencido debajo. En cualquiera de los dos casos la composición plástica condujo al mismo resultado. Sin embargo, aquel pintor sabía lo que hacía, el Herodes a caballo no dirige la lanza contra el caído, sino contra el ángel con Cristo niño en los brazos, que es a quienes persigue. Las dos figuras son independientes, no se comunican ni por la actitud ni por las miradas que dirigen en sentidos diferentes.

El miniaturista románico catalán que copió el códice de Turín fue fiel en lo esencial, pero en toda su obra se preocupó de modernizar los detalles del modelo actualizándolo en su época, corrigió lo que le pareció erróneo, ilógico o que no entendió, y así introdujo cambios importantes en el significado. El artista románico pensaba, y por lo tanto veía, de modo muy diferente al mozárabe. Es sorprendente el cambio que se aprecia en un siglo de diferencia, y es labor apasionante comparar detenidamente las miniaturas de los dos códices para apreciar el contraste entre dos épocas y dos culturas.

El artista catalán vió el doble Herodes con el esquema del caballero victorioso, que conocía bien. Su mentalidad más naturalista y racional inclinó la lanza del montado a caballo hasta alcanzar y herir en la cabeza al que está debajo, que ahora vuelve la cabeza y la mirada a su atacante, actitud corriente en los vencidos. Redujo así dos tiempos a uno, y al querer dar mayor sentido a la escena cometió varios disloques: el Herodes montado no ataca al ángel y a Cristo, en cambio se combate a sí mismo. Y como es natural todo cuanto dicen los letreros es contradictorio respecto a las imágenes.

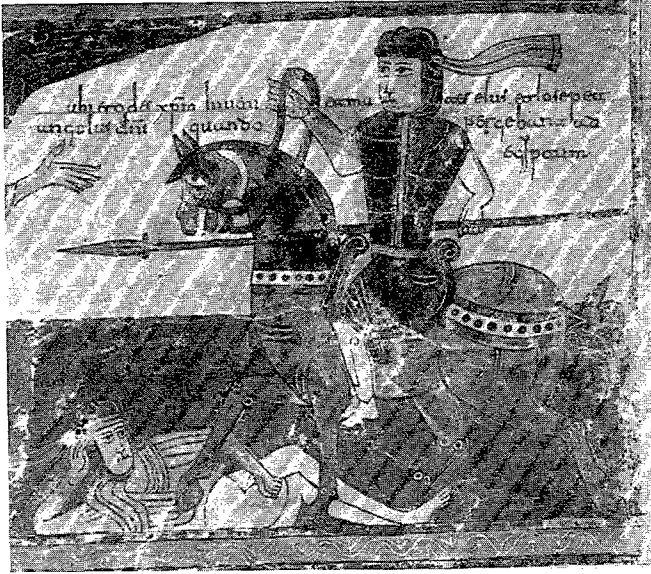
En cuanto al caballero y la serpiente que creó el miniaturista mozárabe, se advierte que eligió como modelo el más bello jinete del códice, con preferencia a otros muchos que figuran en el *Apocalipsis*. Inclinó

poco la lanza y para que hiriera a la serpiente la levantó casi a la altura de la cabeza del caballo, dio así mayor equilibrio y belleza a la composición y la cargó de dramatismo, porque la serpiente no es simple víctima, sino bestia feroz que se alza furiosa.

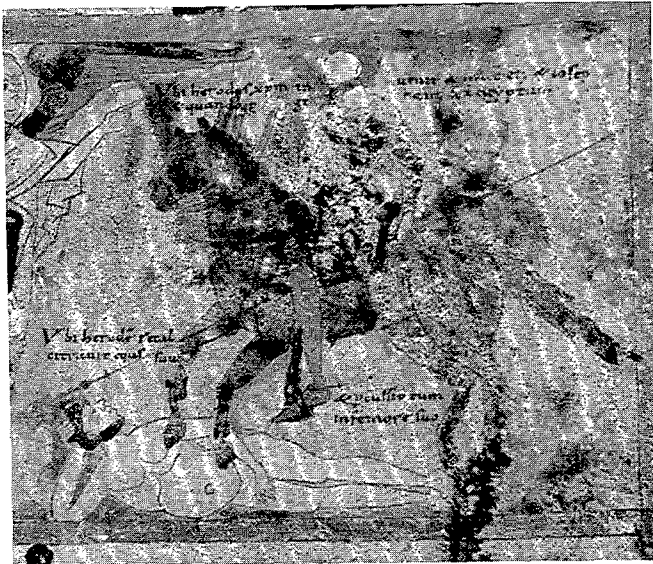
Tal es la hermosa lección que ofrece una sola de las miniaturas de este códice extraordinario que es el *Beato* de la catedral de Girona.



Conjunto de la miniatura de la Infancia de Cristo, en la zona central la persecución de Herodes. Beato de Girona, folio 15 verso.



Herodes, detalle de la miniatura de la Infancia de Cristo, Beato de Girona, folio 15 verso. Sirvió del modelo al caballero y la serpiente del mismo códice.



Herodes, detalle de la miniatura de la Infancia de Cristo del Beato de Turín, folio 14 verso. Copia románica catalana del Beato de Girona. Dañado por el incendio.



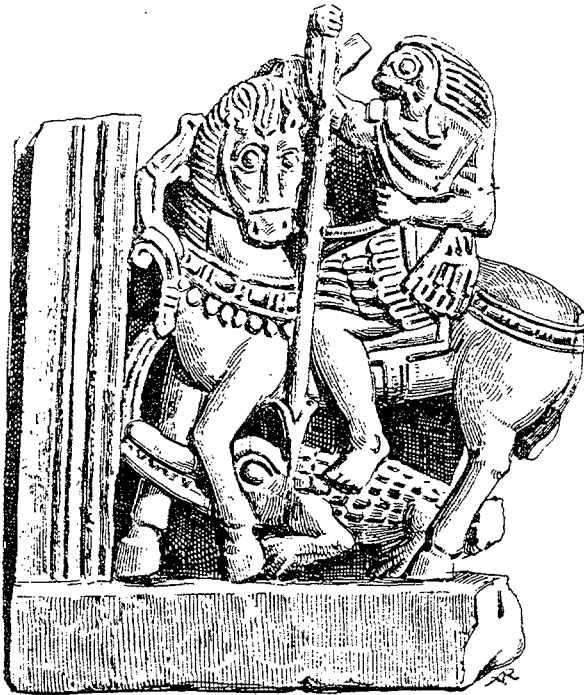
El Caballero vencedor de la serpiente, Beato de Girona, folio 134 verso.



Medalla romana con un emperador victorioso que aplasta una serpiente. París, Biblioteca Nacional.



Un dios o un caballero vencedor de las serpientes. Placa de bronce gnóstica.

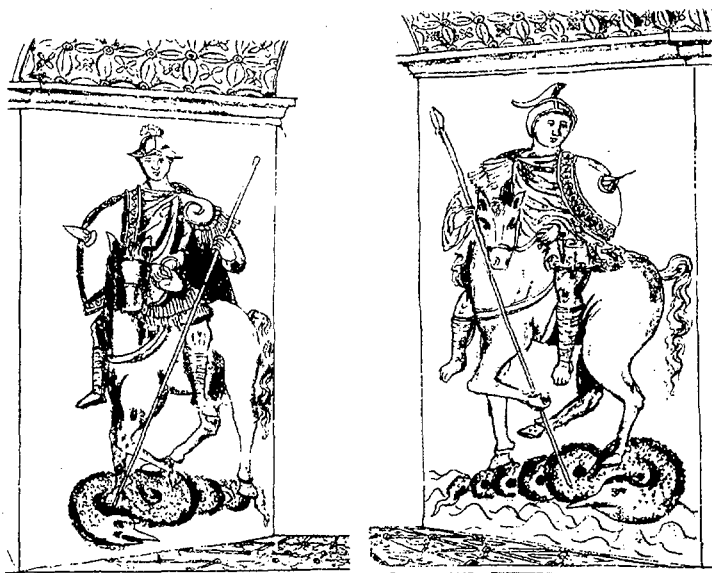


Horus como legionario vence al cocodrilo, relieve egipcio tardío.





San Sisinnios hiera a una diablesa Bauit, pintura mural del convento de San Apolo.



El Emperador de Occidente y el Emperador de Oriente, vencedores de serpientes infernales. Detalles del intradós del arco de plata carolingio de Einhard. Según un dibujo del siglo XVII del manuscrito francés 10.440, Biblioteca Nacional de París.